

# EL CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO SALVATORE AYMERICH Y PIETRO CAVARO: ENCARGOS, RETRATOS Y FONDOS DE ORO EN LA PINTURA SARDA DEL CINQUECENTO

Data recepción: 2009-04-04

Data aceptación: 2009-07-20

Contacto autora: apasolini@unica.it

Alessandra Pasolini

Università di Cagliari

## RESUMEN

El artículo examina la actividad del pintor sardo Pietro Cavarò (ca.1508-1537), centrándose en el tema de los encargos y en las decoraciones de los fondos de oro. Destacan entre las novedades el hipotético encargo del retablo de *Giorgino* (1507) por parte de la dama Franxisca Cardona y el reconocimiento del retrato de Salvador Aymerich (1493-1563), señor de Mara, en el *retablo di Villamar* y en el *S. Agostino in cattedra* (Cagliari, Pinacoteca).

Se han distinguido tres tipologías de decoración en los fondos de oro: el motivo renacentista “de la granada” (*Villamar* y *Madonna dei sette dolori*), que estudiamos en sus significados simbólicos, en sus relaciones textiles y en su difusión; los eslabones romboidales que encierran flores con cuatro pétalos (*S. Agostino* y *Suelli*), confrontados con las platerías sardas de la primera mitad del siglo XVI; los eslabones de las decoraciones con cuatro pétalos inscritos en un cuadrado (*SS. Pietro e Paolo*), confrontadas con las rejas renacentistas. Se identificó el repertorio utilizado por el taller de Stampace para las decoraciones a punzón o grabadas en las aureolas, asimilando este repertorio a los trabajos de orfebrería y platería.

Se han propuesto como autores más probables en la identificación de los doradores, entre los plateros de Cagliari activos en la época, los nombres de Jaume Font, —que dora la cruz de plata para los consejeros de Cagliari (Bernardino Sollanes, 1499) identificado en el *Crocione processionale* de la Catedral de Cagliari—, Francesco Llinares y Giacomo Pitxoni.

Palabras clave: pintura, Renacimiento, Cerdeña, encargos, fondos de oro

## ABSTRACT

This paper examines the artistic activity of the Sardinian painter Pietro Cavarò (ca. 1508-1537) and focuses in particular on commissions and decorative work on gold backgrounds. The latest developments in this field include the proposal that the altarpiece retablo di *Giorgino* (1507) was commissioned by Lady Franxisca Cardona, and the identification of the portrait of Salvador Aymerich (1493-1563), the Lord of Mara, in the *retablo di Villamar* and in the *S. Agostino in cattedra* (Cagliari, Pinacoteca).

Three distinct types of decoration of gold backgrounds have been identified: the Renaissance motif “of the pomegranate” (*Villamar* and *Madonna dei sette dolori*), the symbolic meaning of which is analysed here, in its textile forms and in their dissemination; rhomboid-shaped linking forms enclosing four-petalled flowers (*S. Agostino* and *Suelli*), which are compared with the Sardinian silverware of the first half of the sixteenth century; and four-petal-shaped linking forms inscribed in squares (*SS. Pietro e Paolo*), which are compared with Renaissance grilles. An analysis is also provided of the repertoire employed by the Stampace workshop in the punched and engraved decorations of aureoles, with a comparison being drawn between this repertoire and the work of gold and silversmiths.

The paper also identifies Jaume Font, —who gilded the silver cross for the councillors of Cagliari (work of Bernardino Sollanes, 1499) identified in the *Crocione processionale* housed at the Cathedral of Cagliari—, Francesco Llinares and Giacomo Pitxoni as the most likely names of the goldsmiths who plied their trade among the Cagliari silversmiths of the time.

Keywords: painting, Renaissance, Sardinia, commissions, gold backgrounds

El arte sardo de la primera mitad del siglo XVI se encuentra en equilibrio entre modelos culturales de inspiración ibérica y modelos de matriz renacentista italiana. Esto resulta evidente en la obra de Pietro Cavarò, sin duda el más importante pintor sardo del siglo XVI: miembro de una dinastía de pintores de Cagliari, se le atribuye el mérito de ser el iniciador de una "escuela" sarda de pintura, estructurada en maestros y discípulos, capaz de elaborar elementos culturales diversos que incluyen tanto el sustrato tardogótico de ascendencia catalana, con acentos flamencos, como los influjos del Renacimiento italiano<sup>1</sup>.

El taller fue llamado *Escuela de Stampace* porque tenía su sede en este barrio de Cagliari. Sabemos, en efecto, que Antonio Cavarò (ca. 1455/+1482) residía en el *vico* de S. Giorgio en Stampace; y aunque ignoramos el domicilio preciso de Lorenzo Cavarò (ca. 1500/1528), sin embargo, apoya la hipótesis de su domicilio el hecho de que firme sus obras declarando haberlas realizado en Stampace; Pietro Cavarò (ca. 1508/+1537) vivía en *carrer de la Plassa* mientras que el hijo Michele (ca. 1538/+1584) era domiciliado en *vico la Plassa*, en el mismo barrio, y su colaborador Antioco Mainas (ca. 1537/+1570) tenía su morada en la calle S. Restituta<sup>2</sup>, adyacente al taller donde ejercía su oficio de pintor<sup>3</sup>. Según la costumbre tardomedieval, todavía vigente en aquella época, los talleres no solían estar distantes de las viviendas<sup>4</sup>.

Según Delogu, Antonio Cavarò, fundador del linaje de la familia, puede ser identificado con el denominado *Maestro de Olzai*, un anónimo pintor que toma el nombre del pueblo en el cual se conserva el *Retablo de la peste* (Olzai, Iglesia de S. Bárbara) realizado para la cofradía local de la Santa Cruz; según Ainaud de Lasarte, en cambio, el desconocido maestro sardo puede ser identificado con Lorenzo Cavarò, con quién su pintura muestra una evidente afinidad<sup>5</sup>.

En 1501 Lorenzo firma orgullosamente el *Retablo di S. Paolo* para el pueblo desaparecido de Serzela, hoy en la parroquia de Gonnostramatza, con la siguiente (incorrecta) inscripción: "En l'anny MDI es estada feta lo dit retaul per mans de mestre Lorens Cavarò de Stampas feta a XV de desembre desus dit"<sup>6</sup>. El mismo pintor realiza el *Retablo di Giorgino*, hoy dividido entre

la Pinacoteca Nacional de Cagliari, donde se conserva una *Crocifissione* datada en el año 1507, y una colección particular en Turín con la *Madonna in trono*. En esta última tabla aparece una inscripción en la que se vislumbra el nombre del comitente, hasta ahora interpretado como Doña Franxisca *Cadoni*<sup>7</sup>, y que aquí propongo identificar como Doña Franxisca *Cardona*, miembro de una antigua familia feudal catalana<sup>8</sup>. Para reforzar esta nueva hipótesis de lectura hay que considerar el motivo del ropaje de honor en los hombros de la Virgen, basado en la repetición de la hoja espinosa del cardo, elemento que se configura entonces como motivo heráldico; en el blasón "parlante" del estirpe aparecían en efecto tres cardos de oro en campo rojo<sup>9</sup>.

Aunque no sabemos con precisión cuando nació Pietro Cavarò, podemos presumir que la fecha de su nacimiento se puede ubicar aproximadamente entre los años 1480 y 1483, sobre todo en consideración al hecho de que Antonio Cavarò (que podría ser su padre) resulta ya difunto en el año 1482 y que Pedro resulta residente y operante en Barcelona en el año 1508; en efecto, en esta fecha se empeña en pagar un retablo para la capilla de S. Luca en la iglesia de Nostra Signora della Mercede, con un grupo de pintores entre los cuales aparece el napolitano Nicolau da Credensa (ca. 1497/+1558), el cual en el año 1518 contrata como aprendiz al sardo Francesco de Liper<sup>10</sup>.

Podemos presumir que Pietro llega a Barcelona alrededor del año 1498, más o menos contemporáneamente a Nicolau de Credensa. Evidentemente la ciudad tenía un gran poder de atracción para los pintores forasteros (alemanes, flamencos, portugueses y napolitanos) que llegaban a Barcelona para triunfar; trabajaban aquí los partidarios de Huguet, desaparecido en el año 1492, y del taller de los Vergós. No sabemos, sin embargo, donde Pietro tuvo su aprendizaje ni se han localizado, hasta el momento, obras pertenecientes al periodo de su actividad juvenil en Cataluña.

En una carta del 20 de marzo de 1524 al veneciano Marcantonio Michiel sobre la situación artística en Napolés, Pietro Summonte escribe: "In Santa Maria della Gratia un'altra cona della Visitatione fatta pur qua di mano di



Fig. 1. Pietro Cavarero, *Retablo di S. Giovanni Battista* (1518), Villamar, iglesia parroquial (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

un maestro Petro, che poi si fe' eremita. Ipso era sardo". Nicolini y Aru identificaron en aquel *maestro Petro sardo* al propio Pietro Cavarero<sup>11</sup>, mientras que los especialistas posteriores (Abbate, Previtali, Leone de Castris) localizaron la obra en el retablo de la *Visitazione* de S. Maria delle Grazie a Caponapoli (1508), hoy en Capodimonte, atribuida a Pedro Fernández, pintor de Murcia (conocido ya como Pseudo-Bramantino), que se desplazó por Italia asimilando influjos rafaelescos, napolitanos y lombardos y que luego regresó a España, donde en el año 1521 realizó el *retablo de Santa Elena* en Girona<sup>12</sup>.

Esta indicación, junto a otros elementos relacionados con la propia biografía y con las características de la pintura de Pietro, permiten formular la hipótesis de que el pintor efectuó una estancia en la ciudad de Nápoles entre el año 1508 y el año 1512. Gracias a los documentos señalados por Aldo Pillittu, sabemos que Pietro estuvo de modo continuado en Cagliari

entre el año 1512 y el año 1517<sup>13</sup>. En el año 1512 es testigo en un testamento junto con los pintores Giuliano Salba y Guillem Mesquida. De la primera boda con Joana Godiel, que tal vez tuvo lugar en Nápoles, en fecha imprecisa, nace el hijo Michele; Pietro, que había quedado viudo, en el año 1515 pide la dispensa al arzobispo de Cagliari para poder casarse con la sarda Antonia Orrù, hija del maestro Antonio. En el año 1517 el artista presenta una instancia al arzobispo de Cagliari en nombre de su suegro.

Entre todas las noticias merece una atención particular la del año 1512: la presencia en la ciudad en la misma fecha de los tres pintores induce a Pillittu a atribuir a éstos la realización del *Retablo di S. Eligio* (Cagliari, Pinacoteca Nacional), intentando así explicar los divergentes influjos estilísticos aquí presentes, particularmente catalano-valencianos y renacentistas italianos<sup>14</sup>. El destacado y problemático retablo, procedente de la iglesia de S. Pietro a Sanluri, en realidad habría tenido su originaria colocación en la capilla de S. Eligio de la catedral de Cagliari<sup>15</sup>, sede de la cofradía de los orfebres y de los herreros desde el año 1564, cuando surgió una controversia con el Capítulo y los artesanos fueron expulsados<sup>16</sup>; desde allí el retablo habría sido transferido a la iglesia franciscana de S. Maria di Jesus en Cagliari y luego trasladado a Sanluri. Aunque la intervención directa de Pietro en la obra no ha sido aceptada de modo concorde<sup>17</sup>, es sin duda cierto que el retablo de S. Eligio es una fuente figurativa importante para la escuela cagliaritana de Stampace, bien conocida por el artista cuando realiza el retablo de Villamar.

En el presbiterio de la iglesia parroquial de Villamar, cubierta por una bonita bóveda de crucería en piedra, se yergue, en sus siete metros y medio de altura, el retablo de S. Giovanni Battista (Fig. 1): en su tradicional estructura arquitectónica a doble tríptico, está dividido en siete compartimentos pintados y está completo de guardapolvo, predela y portales. En el interior del nicho central se encuentra el dulce simulacro de madera de la *Madonna del Latte*, obra atribuida al escultor napolitano Giovanni da Nola<sup>18</sup>. En la extremidad de los guardapolvo una inscripción latina, de refinados caracteres en minúsculo gótico, indica la fecha y el autor de la obra: *Anno salutis MDXVIII die*

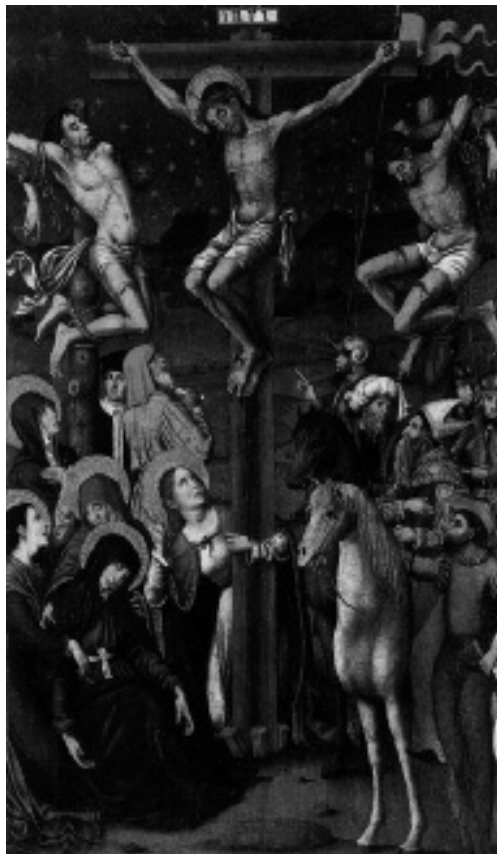


Fig. 2. Pietro Cavarò, *Crocifissione*, Villamar, 1518 (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 3. Pietro Cavarò, *Crocifissione*, Villamar, part.: *Ritratto di Salvatore Aymerich*, señor de Mara, comitente del *Retablo di S. Giovanni Battista* (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig.4. Pietro Cavarò, *Retablo di S. Giovanni Battista* (1518), Villamar, iglesia parroquial: portal con *S. Paolo* (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

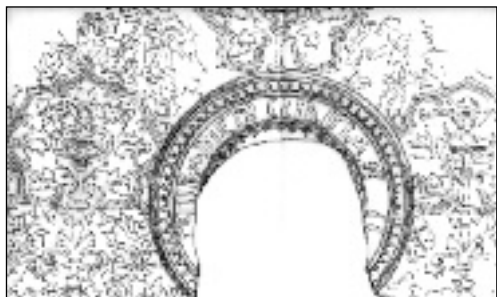


Fig. 5. *Retablo di S. Giovanni Battista* en Villamar. *S. Paolo*: detalle del fondo dorado con motivo de granada (Dibujo realizado por Donatella Pasolini).

*XXV mensis maius/ pinsit hoc retabulum/ Petri Cavar pictor minimus Stampacis...*<sup>19</sup>

En la *Crocifissione* de Villamar (Fig. 2), puesta en el ápice del retablo como de costumbre, se puede divisar por primera vez una tipología sarda de crucifijo, que se basa en el gótico Cristo de S. Francesco de Oristano<sup>20</sup>. Recientemente ha sido avanzada la hipótesis de que el taller de Pietro Cavar tuviera también talladores, especializados en la realización de crucifijos gótico-dolóricos<sup>21</sup> de madera, motivo que se transforma en signo identificativo de la Escuela de Stampace. En particular, aquí nos interesa señalar que entre los personajes de la crucifixión de Villamar aparece un hombre joven, que tiene una camisa blanca cerrada al cuello por medio de un broche, un *giuppone* negro y una gorra negra con dos protuberancias laterales (Fig. 3). Se trata de un característico sombrero de paño o fieltro que se utilizaba entre el final del siglo XV y el principio del siglo XVI en Italia y en España por personas acomodadas y pertenecientes a la nobleza<sup>22</sup>. Los pintores renacentistas utilizaban este vestuario para los retratos de sus contemporáneos, véase por ejemplo el *Retrato de hombre* (Frankfurt am Main, Städel Museum) del pintor de Bologna Amigo Aspertini (1474-1552)<sup>23</sup> o bien los retratos que el Pintoricchio realiza en los frescos de *Historias de Pio II* en la Librería Piccolomini de la catedral de Siena (1505-1507), donde los personajes llevan unos sombreros negros muy semejantes en su forma al del ejemplo sardo<sup>24</sup>.

Sabemos que el *Retablo de Villamar* fue encargado por Salvatore Aymerich (Cagliari 1493-1563) señor de Mara, que hizo añadir sus blasones a la extremidad de los *guardapolvo*: ¿podemos reconocer en el joven retratado por Pietro en la *Crocifissione* un "retrato" del noble comitente? Ofreceremos entretanto algunos detalles sobre la vida de este ilustre personaje: en el año 1486 los Aymerich adquieren el feudo. Salvatore, nacido en Cagliari el 23 de mayo de 1493, lo hereda a la muerte de su padre Pietro, que tiene lugar en su infancia; crece, entonces, bajo la tutela del tío Giovanni Nicolò<sup>25</sup>. Pronto se demuestra tan sabio y maduro que, en el año 1507, a la edad de catorce años, obtiene por parte del Rey la facultad de administrar sus propios bienes sin tutela alguna. En el año 1515 lo encontramos empeñado en cuidar de los intere-

ses de la Compañía Aymerich, sociedad mercantil con sede en Barcelona; este encargo lo lleva a desplazarse frecuentemente entre Cataluña y Cerdeña. Sigue a los soberanos ibéricos en las campañas militares de Francia, España, Alemania, Italia y África. Por méritos militares, el 20 de diciembre de 1521 obtiene de Carlos V el diploma de nobleza; en el año 1524, enviado a Madrid ante la Corte por el estamento militar del parlamento sardo, consigue obtener la exención del donativo extraordinario en ocasión de la boda real<sup>26</sup>. El 25 de mayo de 1518, cuando Pietro Cavar firma el retablo de Villamar, don Salvatore había cumplido apenas veinticinco años.

Es bien sabido que en el arte sardo de los siglos XV y XVI tuvo neta preponderancia el retablo pictórico, aunque no faltaron raros ejemplos escultóricos. En la estructura y decoración del retablo trabajaban distintos operadores especializados (carpinteros, talladores, estucadores, doradores) que coadyuvaban al pintor<sup>27</sup>. En Villamar todas las tablas pintadas, a excepción de la *Crocifissione* que es un nocturno, están enriquecidas por la hoja de oro, aplicada con la técnica del gouache sobre una preparación de base roja; el oro, después del bruñido, para una perfecta adhesión al soporte leñoso, ha sido adornado de una rica decoración grabada a punzón<sup>28</sup>.

En el fondo de oro del retablo de Villamar detectamos el motivo decorativo más difundido en la tejeduría durante el siglo XV, aquello "de la granada", inserido dentro de eslabones con cuatro pétalos, abiertos en la parte inferior y unidos entre ellos por suntuosos elementos vegetales (ramas, follaje, etc.) enrollados y entrelazados (Figs. 4-5)<sup>29</sup>. La parte ornamental, dispuesta para cubrir toda la superficie áurea, está compuesta por una especie de "candelabro" vegetal que se desarrolla verticalmente y con una disposición escalonada: desde un tallo central, que alterna jarrones con bouquet, frutos de granada y ramas ondulantes y simétricamente especulares, nacen carnosos flores y hojas de acanto.

La granada, motivo muy antiguo de origen persa y emblema del renacimiento, asume en ámbito cristiano múltiples valencias simbólicas: la presencia de tantas semillas en una única envoltura alude a la comunión de los santos y entonces a la Iglesia, o bien a la vida eterna, a

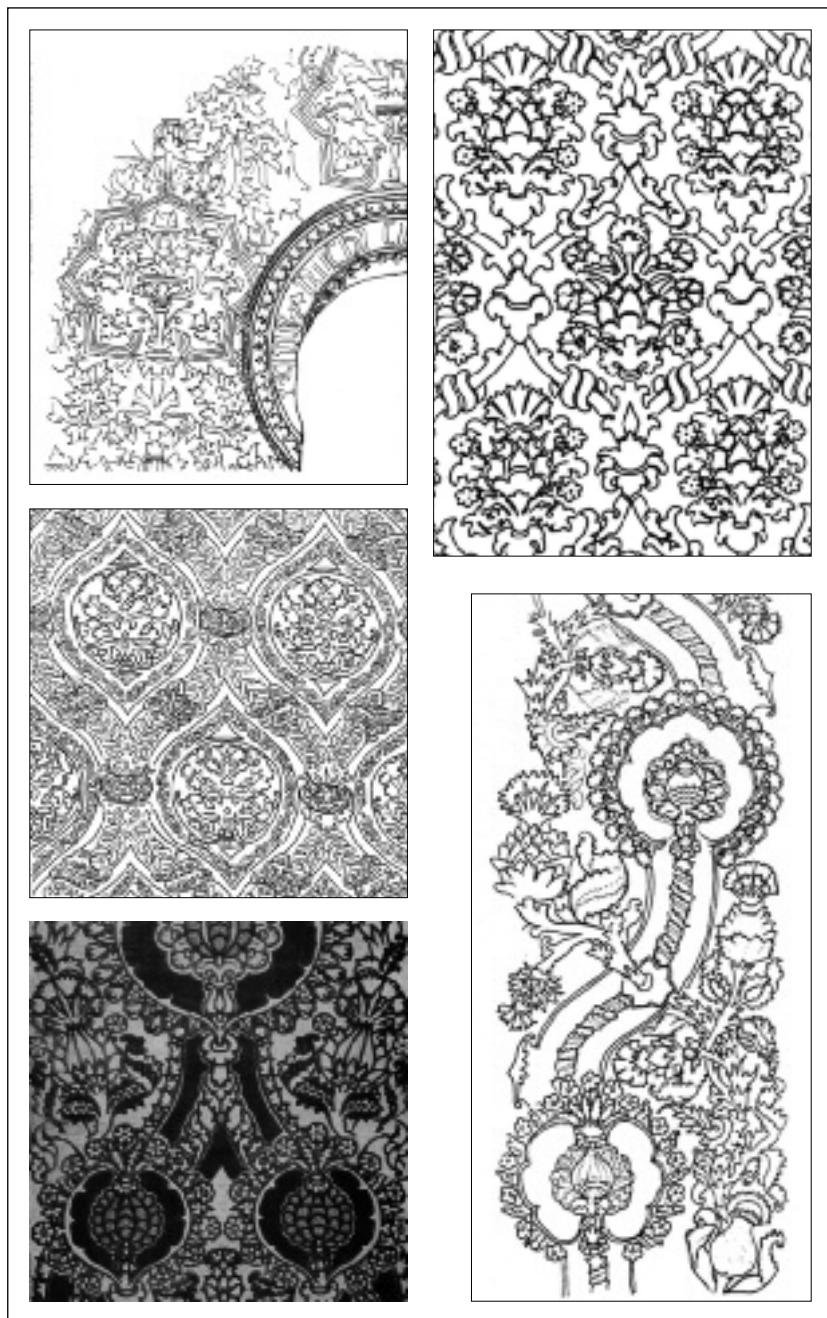


Tabla I: comparación de textiles (Dibujos de Donatella Pasolini y foto del Archivo Ilisso, Nuoro).

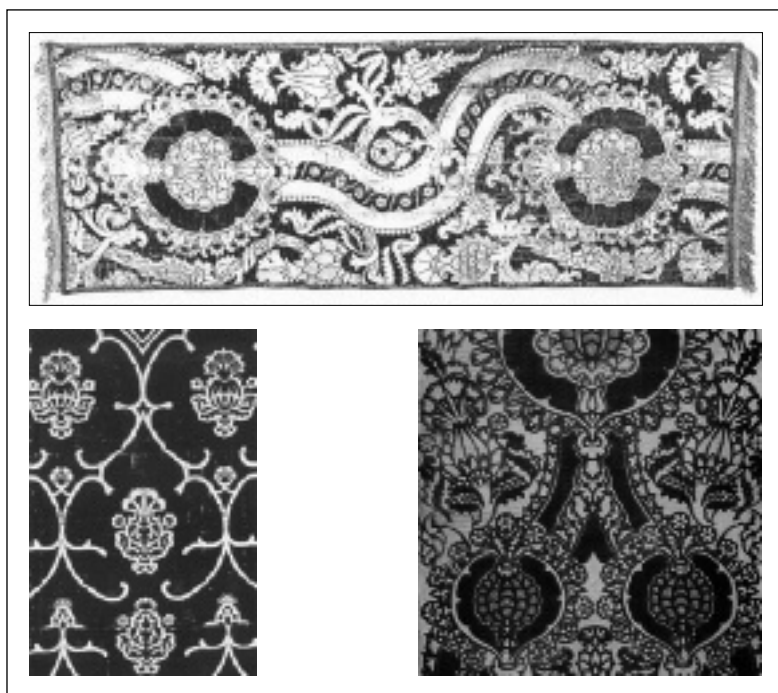


Tabla II: motivo a griccia e a cammino (Fotos: Archivio Ilisso, Nuoro).

la resurrección; la madera seca que reflorece es en cambio una simbólica alusión a la cruz de Cristo, así como las hojas espinosas del cardo aluden a su Pasión<sup>30</sup>. Los esquemas compositivos con el motivo de la granada (contaminado con la piña u otras semillas o frutos como la mora) son atribuibles a dos tipologías: la piña aislada y simétrica dentro de eslabones ojivales o bien el tronco ondulante, respectivamente definidos "a camino" o "a griccia" según los términos históricos utilizados en el *Trattato dell'Arte della Seta*, de un anónimo florentino de la segunda mitad del siglo XV, publicado por Gargioli (1868) (Tabla I). El esquema a *griccia*, que prevaleció en la primera mitad del siglo XV para después desaparecer al final del siglo, fue considerado durante mucho tiempo más antiguo que el esquema a *camino*, y sin embargo gozó de amplia fortuna también durante el siglo XVI. Hoy se tiende a considerar las dos variantes como casi contemporáneas; en los últimos años

se ha probado que los dos términos, *camino* y *griccia*, aluden a datos técnicos, tales como la armadura del telar y la construcción del tejido, y no tanto a elementos estilístico-compositivos. En la decoración, para la cual se prefería normalmente el terciopelo de seda, prevalecen dos modelos resultantes de una compleja evolución histórica: el refinado motivo de granadas y flores de cardo sobre tronco ondulado y su variante de dibujo denominado "a reja", típico de las manufacturas venecianas. Éste une el elemento del fruto insertado al interior de un dibujo a hoja gótica lobulada, los temas de la verja oriental en hierro forjado<sup>31</sup>. (Tabla II).

En Europa la difusión de esta tipología textil en los siglos XV y XVI fue muy amplia, como documentan las obras renacentistas de los maestros flamencos (Jan van Eyck, *Virgen y niño con el canciller Nicolas Rolin*, 1434-35, Louvre) e italianos (en la capa de S. *Agostino* de Piero della Francesca; en las vestiduras de la Virgen en



Tabla III: presencia del motivo de la granada en el arte sardo (Fotos: Archivio Ilisso, Nuoro).

la *Pala di San Cassiano*, Antonello da Messina 1475-76, Vienna, Kunsthistorisches Museum; en el paño de adorno debajo del trono de la Virgen en la *Pala di Castelfranco* de Giorgione). La difusión del motivo de la granada en el arte sardo es atestiguado tanto en la escultura, por ejemplo en el suntuoso manto en *estofado de oro* de la *Virgen de Bonaria*, simulacro de madera venerado que se puede datar en los últimos diez años del siglo XV, como en pintura, en el *Retablo de la Visitación* de Joan Barcelò (ca. 1488-1516), en el *Retablo del Pesebre* del homónimo Maestro, en el *Retablo di S. Eligio* del Maestro de Sanluri (todos en la Pinacoteca Nacional de Cagliari), o en los retablos de Castelsardo y Tuili, obras del Maestro de Castelsardo<sup>32</sup> (Tabla III).

Se ha calculado que el dibujo textil cambiaba aproximadamente cada veinte años en aquellos tiempos, por tanto resultaría muy difícil utilizar las telas pintadas como indicadores cronológicos. Normalmente se logra datar con certeza un dibujo solo con una referencia a una personalidad histórica precisa (por ejemplo la *pianeta* de Pio II, difunto en el año 1464<sup>33</sup> y el paño de adorno fúnebre de Sigismondo Pandolfo Malatesta, muerto en el año 1468<sup>34</sup>) o bien con respecto a retratos, como el célebre retrato de Agnolo Bronzino que representa a *Eleonora de Toledo* (1544-45, Florencia, Uffizi) mientras se pone el suntuoso traje en terciopelo pagado con 240 doblones de oro grandes, recientemente restaurado y hoy en las colecciones del Palacio Pitti.





Fig. 6. Pietro Cavarozzi (atr.), *Tríptico de Pio V*, 1515-25, Santuario di Vicoforte, cerca de Mondovì (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

Volviendo al fondo de oro del *Retablo de Villamar*, es oportuno subrayar que, aunque el motivo de la granada es típico de las telas renacentistas, el particular juego lumínico entre zonas alisadas y otras punteadas, que con efectos de claroscuro intenta dar resalte plástico al dibujo, es en cambio típico de los mejores trabajos de orfebrería y platería; las decoraciones grabadas en las aureolas —en el interior de marcos concéntricos se alternan motivos ornamentales *decoración con ondas*, *decoración escamada* estilizados, en arcos, con pequeños lirios y otras pequeñas flores insertadas a punzón— identifican el típico repertorio utilizado por el taller de Stampace y son acompañadas por epígrafes: la aureola de Pedro lleva el cartel: "*Argentus et aurum non est michi [quod autem*

*habeo, hoc tibi do: In nomine Iesu Christi Nazareni surge, et ambula]*." (At 3, 6), que hace referencia al milagro del paralítico; la aureola de Pablo en cambio, recita: "*Mundus michi crucifixus est et [ego mundo]*" (Gal 6, 14), y exalta su fe en la cruz salvadora de Cristo (Fig. 5).

Recientemente Vittorio Natale (2001) ha propuesto la atribución a Pietro Cavarozzi y los años 1515-1525 para un pequeño tríptico portátil, conservado en el santuario del Piemonte de Vicoforte, que perteneció al papa Pio V cuando éste era obispo de la diócesis de Mondovì (1566-1572)<sup>35</sup>. La *Vergine con bambino ed un angelo* en el centro, el *arcangelo Michele* a la izquierda y *S. Onofrio eremita* a la derecha (Fig. 6) se encuentran en el interior de marcos dorados de estilo tardogótico. Las afinidades



Fig. 7. Pietro Cavarro (atr.), *Addolorata*, 1518-20, Cagliari, convento de S. Rosalia (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 8. *Addolorata*, 1518-20, Cagliari, convento de S. Rosalia: detalle fondo oro (Dibujo: Donatella Pasolini).

principales con la obra de Pietro se identifican precisamente en el *Retablo de Villamar* y en el *Compianto* de la Pinacoteca de Cagliari, en particular en los pliegues nerviosos de gusto flamenco, acentuados por densas zonas de sombra, en la tendencia a articular las manos de un modo geométrico y a agrandar los pies; los motivos del fondo de oro (pequeños lirios y pequeñas flores a punzón) corresponden al repertorio del taller de Stampacina.

Numerosos compartimentos laterales del *Retablo della Madonna dei sette dolori*, divididos entre la iglesia de S. Rosalia y la Pinacoteca Nacional de Cagliari, han sido dispersados en el mercado anticuario; si de algunos tenemos una memoria fotográfica, de otros hemos perdido totalmente las huellas<sup>36</sup>. La atormentada y patética figura de la *Addolorata* (Fig. 7) es expresión del mismo gusto hispano-flamenco del *Retablo de Villamar*; encontramos la misma tipología de ornados en los fondos áureos y en las aureolas (motivos a olas, arcos, pequeñas flores estilizadas insertadas a punzón), enriquecidos de ins-

cripciones latinas con citas bíblicas (Fig. 8). Es bastante probable que el dorador sea un especialista del sector, distinto del pintor y de su colaborador de taller; se podría entonces plantear la hipótesis de que la tabla pertenezca a un periodo no demasiado lejano del periodo del *Retablo de Villamar* y que el mismo refinado pero desconocido dorador haya colaborado con Pietro. La frase *Venite et videte si est dolor sicut dolor meus* (Lam 1, 12), presente en la aureola de la Virgen, es un lamento de la ciudad de Jerusalén, abandonada por sus hijos, atribuida a la Dolorosa en los ritos del viernes santo. María, imagen de los creyentes, representa la humanidad huérfana del Salvador; la obra es entonces una clara invitación a la meditación espiritual.

En la Pinacoteca Nacional de Cagliari se conserva una tabla con *S. Agostino in cattedra* (Fig. 9), compartimento residual de otro retablo que Pietro Cavarro realizó para la iglesia de S. Agostino extra moenia de Cagliari<sup>37</sup>. S. Agustín obispo está sentado en un trono en el interior de un nicho arquitectónico renacentista en el acto de

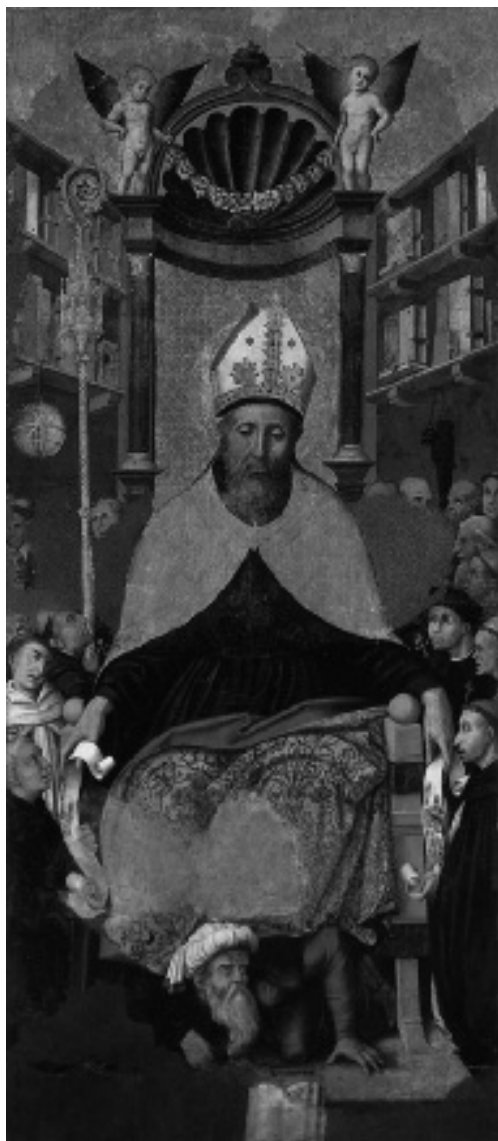


Fig. 9. Pietro Cavarò (atr.), *S. Agostino in cattedra*, 1521 ca, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

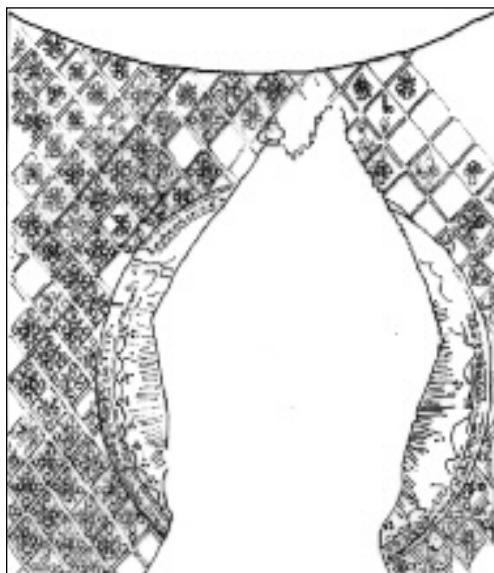


Fig. 10. *S. Agostino in cattedra*: detalle fondo oro (Dibujo: Donatella Pasolini).



Fig. 11. Taller cagliaritano, siglo XVI, *Pastorale*, Iglesias, duomo: detalle de la decoración del asta (Foto: Silvia Nedde).

aplastar la herejía maniquea (como se deduce de la inscripción en la leyenda), representado como un viejo barbudo con la cabeza cubierta por un turbante. En el fondo de oro detrás del Santo se identifica un enrejado a rombos que incluye flores con cuatro pétalos. Las flores, entrelazadas en diagonal con unos palitos, consiguen un motivo semejante a una cruz radiada (Fig. 10); en la aureola se encuentran motivos a ovillo, arcos, punzones puntiformes y rayos grabados. Ha sido subrayado ya por Renata Serra (1980) que los motivos presentes en el fondo de oro son típicos de la platería española y sarda, utilizados en el “revestimiento de astas de bordones, de cruces procesionales, de pastorales, de aspersorios y de mazos de parada”<sup>38</sup>; en la pintura S. Agustín sujeta un báculo pastoral con nudo arquitectónico, bastante parecido al valioso ejemplar de la catedral de Iglesias —marcado CA en caracteres góticos y que se puede datar al comienzo del siglo XVI— el cual presenta en el tallo un enrejado decorativo a rombos con flores cruciformes radiadas bastante similar a la del fondo de oro de la tabla (Fig. 11)<sup>39</sup>.

Entre la muchedumbre de eclesiásticos de distintas ordenes religiosas (Agustinianos, Mercedarios y Trinitarios) a los que el Santo entrega la regla, aparece un caballero de la Orden de Santiago (Fig. 12): severamente vestido de negro, con la cruz roja de la Orden sobre el pecho, de su cuello sale el delicado encaje blanco de la camisa. Sobre la cabeza lleva una gorra de paño negro semejante a la que hemos citado para el personaje presente en la *Crocifissione* de Villamar, en el que he propuesto reconocer el comitente, don Salvatore Aymerich. Aunque subrayando que Pietro Cavarò era un pintor más hábil con las historias sagradas que con los retratos, se puede revelar una cierta semejanza fisiognómica de la confrontación entre los dos personajes. La semejanza se puede localizar en el arco de las cejas, en los ojos pequeños y cercanos, en la línea recta de la nariz alargada, en la forma redondeada de las mejillas y en la barbilla cuadrada, con un indicio de barba que crece; en efecto, podría tal vez tratarse del mismo personaje, más anciano en algunos años con respecto al joven de Villamar (1518). Es necesario recordar que la Orden de Santiago era una orden caballeresca, muy elitista,

a la cabeza de la cual se encontraba el mismo emperador Carlos V. Para entrar en la Orden eran necesarias tres cosas: legitimidad, *limpieza de sangre* y nobleza de alcurnia; para asegurar tales requisitos venía activada una encuesta (*expediente*) sobre los nobles candidatos que venía encargada a otros dos caballeros. Una vez recogida la información necesaria, se obtenía el deseado título de caballero que confería el estatus de clérigo casado<sup>40</sup>.

Enviado en el año 1524 a la Corte de Madrid como alcalde del estamento militar, Salvatore Aymerich recibe el diploma de caballero de la Orden de Santiago en el año 1534<sup>41</sup>. Durante la empresa de Túnez, fue nombrado gobernador de la fortaleza de La Goletta por Carlos V que en el año 1535 le concede adornar su blasón con el águila biceps imperial. La presencia del retrato en la pintura de Cagliari induce a suponer que también este retrato ha sido encargado por el Señor de Mara, tal vez con ocasión de la obtención de la dignidad nobiliaria (1521). Cuando éste regresó a Cagliari en la primavera del año 1536, fue acogido triunfalmente por sus conciudadanos<sup>42</sup>, y quizás haya querido subrayar el importante favor imperial del que gozaba haciendo añadir la cruz roja de Santiago en su retrato. Sucesivamente, don Salvatore interviene también para ampliar y modernizar la capilla nobiliaria de su propiedad, situada en el Castillo de Cagliari, entre la Catedral y el Palacio de la Ciudad, sede de la administración municipal: con el consentimiento del vicario general rev. Miquel Arena, en junio del año 1549 los consejeros cívicos confirman a Salvatore Aymerich la licencia, ya expedida en el año 1545, para ensanchar en seis palmos pequeños el lado hacia la capilla de S. Ana de la catedral, la *Capella de Nostra Senyora de Speranca*, y arreglar la fachada hacia la *Casa de la Ciutat*, pudiendo hacer un portal amplio cuanto deseara pero prohibiéndole adosar un porche o realizar más de dos *scalons*<sup>43</sup>.

Pero volvamos a seguir las vicisitudes artísticas de Pietro Cavarò. En el año 1526 los consejeros de la ciudad de Cagliari encargan a Pietro un retablo para la capilla de S. Michele en la catedral de Cagliari<sup>44</sup>. Según R. Coroneo la obra es identificable con el *Retablo de los Consejeros* (Cagliari, Ayuntamiento) por la posición privile-



Fig. 12. Pietro Cavarò (atr.), *S. Agostino in cattedra*, 1521 ca, Cagliari, Pinacoteca Nazionale: detalle con *Ritratto di don Salvatore Aymerich, cavaliere di Santiago* (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

giada del arcángel en el centro del guardapolvo en la parte alta, por la dedicatoria del políptico a la Virgen titular de la catedral y por el relieve ofrecido a la figura de S. Cecilia, copatrona de la catedral<sup>45</sup>. Apoya esta tesis el hecho de que la capilla de S. Michele tuvo otra denominación como *Piedad*, cuya bonita imagen está presente en el centro de la predela. Las atribuciones de esta obra han variado en el tiempo, pasando de Pietro Cavarò, a su hijo Michele y al pintor español Pedro Machuca, para volver recientemente a Pietro basándose en un recibo de pago que el 29 de noviembre de 1527 Pietro Cavarò firmó a los consejeros cívicos por el retablo encargado precisamente a él el año anterior<sup>46</sup>. De la confrontación de los dibujos preparatorios del retablo de Cagliari con aquellos de los retablos de Villamar y Suelli, la intervención de Pietro puede considerarse casi segura en el estrado y en los guardapolvos mientras que los compartimentos principales vienen atribuidos a otro artista, tal vez napolitano, que conocía el repertorio de dibujos y las obras de Rafael<sup>47</sup>.

Por lo que se refiere al *Retablo dei Beneficiati* (Cagliari, Museo del Tesoro del Duomo) las propuestas de atribución, extrapolando el políptico de la producción de Pietro o de Michele, lo han asignado a un desconocido manierista huésped del taller de Stampace o bien al pintor español Pedro Machuca<sup>48</sup>. Se han identificado como mínimo dos manos distintas de pintores forasteros, siempre basándose en las investigaciones diagnósticas relacionadas con las últimas restauraciones, dos pintores impregnados de cultura italiana del Renacimiento maduro, que pudieron haber disfrutado de la hospitalidad de Pietro, así como hace pensar la iconografía del *Crocifisso*, absolutamente típico del taller de Stampace.

En el año 1528 los alcaldes del barrio de Villanova en Cagliari encargan a Pietro un retablo dedicado a S. Giacomo mayor y S. Giacomo menor<sup>49</sup>. Se prescribe que el artista tendrá que *pintar dit retaulo be y perfetament ... de bones y fines colors y a oli y daurar de or fi tota la massoneria coes pilars, tunas, cembranes, corones, claroboyes y qualsevol altre obre de talla*. En el compartimento central, debajo de la *Crocifissione*, tenían que ser pintados *Sant Jaume major* y *Sant Jaume menor* cuyas figuras tenían que ser *grans y abultats tant quant sera la granarja de dit quadro*; en los compartimentos menores a la izquierda *Circoncisione*, SS. *Caterina e Barbara*, SS. *Felice e Andrea*, a la derecha *Natività*, SS. *Anna e Cecilia*, SS. *Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, en la predela la *Pietà* entre historias de S. Giacomo menor y de S. Giacomo mayor, en los guardapolvos *Profeti y Sibille*, en los portales SS. *Pietro y Paolo*. Entre los testigos aparece el *faber lignarius* Comida Arcedi, tal vez ya ayudante de Pietro que seguramente después colaborará con el hijo Michele y con Antioco Mainas<sup>50</sup>.

Basándose en las indicaciones documentales, R. Serra identifica dos compartimentos residuales en los portales con el SS. *Pietro y Paolo* (Cagliari, Pinacoteca Nacional) que Spano describe en la iglesia de S. Domenico (Fig. 13)<sup>51</sup>: las dos figuras monumentales de los apóstoles destacan contra un fondo de oro constituido de eslabones de cuatro pétalos, compuestos por cuatro volutas en forma de C enfrentadas entre ellas y que engloban pequeños motivos ornamentales.



Fig. 13. Pietro Cavarò (atr.), *S. Pietro*, 1528 ca, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

Éstos decoran también los espacios de los eslabones, los cuales, yuxtapuestos entre ellos, están dispuestos en líneas diagonales para cubrir toda la superficie superior curva de las tablas (Fig. 14). La comparación más pertinente puede ser identificada en las rejas del renacimiento en hierro forjado y en los terciopelos realzados definidos, con un término del siglo XIX, "a reja". En los marcos perimetrales de la aureola de Pedro hallamos una sucesión de motivos grabados (perlas, tornasoles fitomorfos, motivos a madeja) y a punzón (pequeños triángulos y pequeños arcos), en la aureola de S. Pablo están presentes motivos análogos pero no según el mismo orden y alternados a fajas privadas de decoración.

Según un antiguo inventario, a la fecha del 1 de mayo de 1659 el grandioso retablo de S. Giacomo había sido ya desplazado de su sede originaria y modificado:

*Et p° en lo mitg de dit cor hi ha un quadro gran de retablo antich pintat ab diferents efigies y en comensant al cap de dit quadro li ha pintat un Christo crucificat ab los dos lladres, al peu Sanct Jaume Mayor y Menor, a ma dreta comensant ademunt la Nativitat de Cristo, immediatamen segueix Santa Anna, Nostra Senora ab lo nigno Gesus y Santa Catilina che la esposa donantli lo anell, abaix Sant Joan Baptista y Evangelista, a ma squerra la Circumcisio del Senor en mitg Santa Sesilia y Santa Barbara, al peu Sant Andrea e San Felipe apostols, als costat que ixin del retaulo en lo entorn algun profetas, al peu del qual retaulo hi a un parastage estrellat del color del cell en lo qual hi esta una image de Nostra Senora ab lo Nigno Gesus en lo bras esquer tota deaurada ab una corona de lautò enargentada, y en la ma dreta una camandula de ambria molt colorada y en lo pedestallo una llettras doradas EXALTADA EST SANCTA DEI GENETRIX SUPER COROS ANGELORU[M], te per invocatio Nostra Senora de la Pau<sup>52</sup>.*

Siguiendo las normas tridentinas, el retablo había sido sustituido en el altar mayor por un tabernáculo arquitectónico adornado por estatuas de madera<sup>53</sup>.

No es convincente la atribución a Pietro Cavaró, con una datación alrededor del año 1530, avanzada por Giovanni Sarti en el catálogo *Primitifs et Manieristes italiens (1370-1570)*, de una interesante *Crocifissione* que, siendo un probable elemento de un retablo desmontado, representa la escena en el interior de un hermoso paisaje natural que escande los planos en profundidad. Basándose en el contraste sobre el fondo de oro de los tonos cromáticos azulados, la *Crocifissione* se confronta con el *S. Giovanni Battista* y el *Battesimo di Cristo* de Villamar y con la *Addolorata* y el *Compianto* de Cagliari. El anticuario de París identifica como elementos típicamente cagliaritanos la tipología de la cruz y las nervaduras de la madera, trazadas en sentido vertical en el montante y con un desarrollo horizontal en el brazo oblicuo. En mi opinión, en cambio, el manierístico alargamiento de las figuras de la *Addolorata* y del *S. Giovanni* y la desproporción de las cabezas, demasiado diminutas con respecto al cuerpo, recuerdan mayormente al estilo del maestro de Ozieri o de un artista cercano a él. La comparación más pertinente es con la *Crocifissione* del *Políptico de S. Elena* de Benetutti, donde sin embargo los doloridos están arrodillados a los dos lados de la cruz. En el *Crocifisso* de París, excesivamente pequeño respecto a los otros dos personajes, un borde del taparrabo presenta un movimiento inédito con un decorativo ritmo ternario. Lo diferencia de las obras del maestro de Ozieri el hecho de que el cielo profundo y amenazador, denso de nubes y efectos luminosos, es sustituido por un arcaico fondo de oro con grabados arabescos<sup>54</sup>.

En el año 1533 Pietro terminó de pintar el *Retablo del Santo Cristo* para la iglesia de S. Francesco de Oristano<sup>55</sup>. Si se reconoce como autógrafa la tabla con *S. Francesco che riceve le stigmate* (Fig. 15), que se encuentra hoy en la sacristía de la iglesia, en las restantes nueve tablas, conservadas en el Antiquarium Arborense, se identifica la participación de colaboradores, entre los cuales tal vez se encuentre el hijo Michele. Por la iconografía de la tabla central ha sido identificada una precisa referencia en el *Stigma de S. Francesco* de Pedro Fernández, obra que se puede datar en el año 1515 (Turín, Galería Sabauda). Aunque se encuentra docu-

mentada, esta obra del pintor de Oristano es una de las más problemáticas del artista, porque aquí Pietro cumple un viraje neo-cuatrocentista con el aplastamiento de los volúmenes y el posicionamiento transversal de la figura en el espacio, el uso de una marcada línea de contorno y la inserción de detalles descriptivos y naturalistas de gusto flamenco<sup>56</sup>. Ha sido avanzada la hipótesis de que los compartimentos pictóricos constituyeran los elementos de un retablo construido alrededor del venerado simulacro de madera del Crucifijo llamado de Nicodemo<sup>57</sup>. Rechazando el tradicional fondo de oro, Pietro utiliza anchas aberturas de paisaje; en la aureola del santo, en cambio, en una verdadera exuberancia ornamental, se suceden hasta diez marcos distintos con motivos, a punzón o grabados, *decoración con ondas*, *decoración escamada* estilizado, a ondas y volutas con hojas de acanto, a clasicistas volutas con pámpanos de uva y flor en el centro, a pequeños triángulos y arcos (Figs. 16-17).

Los especialistas siempre han señalado unánimemente la presencia conjunta de Pietro y Michele en la fase del diseño y de la redacción cromática del *Retablo de Suelli* (1533-35 ca.) (Fig. 18), además de la participación de otras ayudas del taller. Los datos emergidos de las investigaciones diagnósticas han hecho manifiesto que el dibujo preparatorio no pertenece a una única mano. Pietro habría diseñado el mayor número de tablas, en particular el *S. Pedro papa* y el servidor a su derecha que rige el libro, la figura de *S. Pablo*, los compartimentos con el *¿Quo Vadis?* y la *Liberación de S. Pedro*: el dibujo, siempre muy preciso y detallado, marca a pincel los contornos de los vestidos mientras que marca a esbozo paralelo o cruzado las sombras y los matices del encarnado; el esparcimiento de la pintura sigue fielmente el dibujo, excepto alguna rara excepción. Es interesante señalar que con una distancia de quince años, el tiempo que ha transcurrido desde el *Retablo de Villamar*, las características del dibujo de Pietro permanecen invariables.

En este retablo Pedro utiliza la hoja de oro pero también los paños de honor tendidos detrás de las figuras de los santos: damasco blanco para *S. Paolo*, verde para *S. Giorgio de Suelli*, donde reaparece el motivo "a granada"

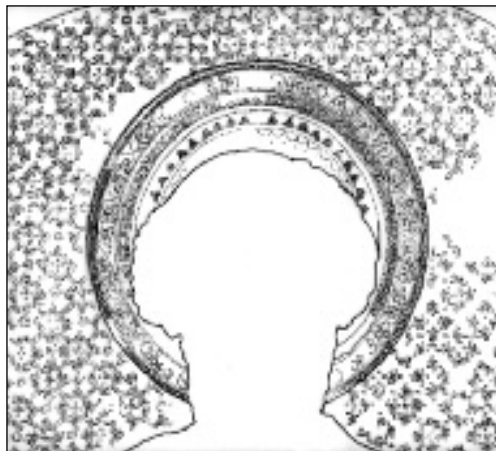


Fig. 14. *S. Pietro*, 1528 ca, Cagliari, Pinacoteca Nazionale: detalle fondo oro (Dibujo: Donatella Pasolini).



Fig. 15. Pietro Cavarro (1532-33), *Retablo del Santo Cristo, Stigmate di S. Francesco* (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 16. Pietro Cavarro (1532-33), *Retablo del Santo Cristo, Stigmate di S. Francesco*. Detalle (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

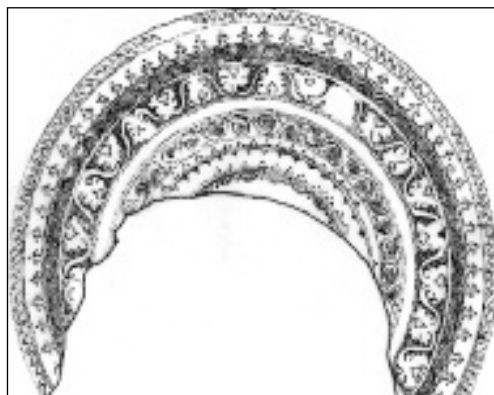


Fig. 17. Pietro Cavarro (1532-33), *Retablo del Santo Cristo, Stigmate di S. Francesco*. Detalle aureola (Dibujo: Donatella Pasolini).





Fig. 18. Pietro Cavar (1533-35 ca), *Retablo di Suelli* (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 19. "Restauro" di Pietro Cavar (atr.), *Madonna con Bambino* (XIV secolo), Cagliari, Museo di S. Eulalia (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).

dentro de eslabones ojivales, mientras que para *S. Pietro in cattedra* utiliza un tejido oscuro sobre el que resaltan en oro rombos que encierran flores de cuatro pétalos, motivo propuesto de nuevo en los fondos áureos de los compartimentos laterales de abajo, semejantes a aquellos de *S. Agostino in cattedra*.

Recientemente ha sido descubierto el documento del encargo del año 1535 de un retablo escultural en alabastro y madera para la catedral de Oristano por parte del arzobispo y de los canónigos, del alcalde y de los consejeros cívicos<sup>58</sup>; la obra tenía que representar la *Vergine e gli Apostoli*. Un elemento de gran interés es la colaboración de Pietro Cavar con el escultor barcelonés Jaume Rigalt (experto en la entalladura de la piedra y de la madera, conocido por haber trabajado en Cataluña y en Aragón, donde se encuentra documentado entre el año 1537 y el año 1574, año de su muerte): la rela-

ción entre los dos artistas no solo apoya la hipótesis de que Pietro haya alojado a otros artistas, ibéricos e italianos, en su taller de Stampace, sino que nos hace suponer también que sus relaciones con el ambiente artístico de Barcelona fueron siempre fuertes. No es posible saber si el proyecto fue realizado porque la antigua catedral fue modernizada durante el siglo XVIII, en particular el presbiterio<sup>59</sup>, y dos años después del contrato ya habían desaparecido tanto mons. Pujacons como el pintor sardo. Cerca de la catedral de Oristano se conservan algunas estatuas de madera entallada y policromadas, elementos residuales de un grupo del siglo XVI, que retratan ocho *Apostoli* de pequeñas dimensiones: sentados, en aptitudes diversas, tienen unas expresiones estáticas o de estupor. No se sabe con seguridad si estas pequeñas estatuas han pertenecido al retablo proyectado por Pietro y esculpido por Rigalt, sin embargo a favor



Fig. 20. Michele Cavarò (atr.), *Madonna col cardellino*, Cagliari, santuario N.S. di Bonaria (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 22. Michele Cavarò (atr.), *Madonna col cardellino*, Cagliari, santuario N.S. di Bonaria: detalle fondo oro (Dibujo: Donatella Pasolini).



Fig. 21. Michele Cavarò (atr.), *Matrimonio mistico di S. Caterina*, Pirri, parroquial (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 23. Michele Cavarò (atr.), *Matrimonio mistico di S. Caterina*, Pirri, parroquial. Fragmento (Foto: Archivio Ilisso, Nuoro).



Fig. 24. Michele Cavarò (atr.), *Matrimonio mistico di S. Caterina*, Pirri, parroquial: Fragmento fondo oro (Dibujo: Donatella Pasolini).

de esta hipótesis se puede notar la expresividad de los rostros de los ocho santos, retratados con las bocas entreabiertas en las que se ven los dientes, característica que hallamos en muchos trabajos de Pietro Cavarò<sup>60</sup>.

Aún está sustancialmente inédita la "restauración" realizada por Pietro, en colaboración tal vez con Michele, de la *Virgen con el niño* (Cagliari, Museo de la Iglesia de S. Eulalia) (Fig. 19)<sup>61</sup>. La imagen de devoción, obra de un desconocido seguidor de Duccio activo en la primera mitad del siglo XIV<sup>62</sup>, fue repintada en la primera mitad del siglo XVI en el taller de Stampace, donde fue actualizada iconográficamente: en particular fueron modificados el velo y la manga de la Virgen, el rostro y el vestido del Niño, la posición de las manos de madre e hijo, adornando el fondo de oro con eslabones en rombo que circundan flores con cuatro pétalos cruciformes de gusto tardogótico, análogos a aquellos presentes en el *S. Agostino in cattedra*. Como se ha dicho, es posible encontrar esta ornamentación en las astas de las cruces, en los pastorales y en los bordones en plata para la procesión de producción cagliaritana del siglo XVI.

Las últimas noticias en los documentos sobre Pietro lo recuerdan en el año 1536, propietario de un terreno en Cagliari, en la localidad *Muntò dels judeus*, que se revendió después de su muerte. Por cuanto concierne a su ocupación, el 4 de mayo de 1537, Pietro recibe el pago de un retablo para la iglesia de Nurri (perdido) y el encargo para la pala de altar de la catedral de Iglesias, que había comenzado a *enguixar* pero que, quedando inacabada, se encarga al año siguiente a su hijo Michele y a Antioco Mainas<sup>63</sup>. Aunque no conocemos la fecha de la muerte de Pietro Cavarò, podemos delimitarla entre los días 4 y 7 del mes de mayo de 1537. Curadores testamentarios son el canónico Antonio Cavarò Pintor, su hermano, luego obispo de Bosa, y el mercader Andrea Orrù, su cuñado.

Sorprende que en las búsquedas archivísticas no hayan aparecido nombres de batidores de oro y doradores, activos en Cerdeña en los siglos XV y XVI; por el momento es una excepción el batidor de oro Gerolamo de la Porta, que en el año 1544 vende un terreno a Michele Cavarò<sup>64</sup>.

Surge entonces la duda de que los anónimos y hábiles doradores que han colaborado con Pedro y su taller tengan que ser buscados entre los plateros y orfebres reunidos junto a los demás trabajadores de los metales de la Cofradía de S. Eligio (*S. Aloy*) tanto en Cagliari como en Alghero y en Sassari. Cecilia Tasca llega a conclusiones análogas por el siglo XV y supone la colaboración del platero cagliaritano Leonardo Cani (ca. 1454-58) con los pintores Rafael Thomas y Joan Figuera para la ejecución del fondo de oro del *Retablo de S. Bernardino* (1455-56) (Cagliari, Pinacoteca Nacional)<sup>65</sup>. Durante el siglo XVI, si tomamos en consideración los plateros activos en Cagliari en el horizonte cronológico de Pietro, encontramos una veintena de nombres: Antonio Giovanni Arjo<sup>66</sup>, Francesco Dessi, Jaume Font<sup>67</sup>, Salvatore Grosso, Leonardo y Pietro Guiu<sup>68</sup>, Francesco Llinares, Bartolomeo Maltes<sup>69</sup>, Giacomo Miquel, Johan Miralles<sup>70</sup>, Andrea Pitzalis, Pietro Antonio y Joannot Pitzolo<sup>71</sup>, Giacomo, Giovanni Antonio y Michele Pitxoni<sup>72</sup>, Gerolamo Tocco<sup>73</sup>, Francisco Torres<sup>74</sup>, Miquel Uda<sup>75</sup>. Si delimitamos el campo a los plateros residentes en Stampace, se conocen los nombres de Francesco Dessi, Francesco Llinares, Bartolomeo Maltes, Giacomo Miquel y Giacomo Pitxoni.

Una pequeña rosa de nombres, por lo tanto, de los que algunos están en contacto con los pintores de la Escuela de Stampace o trabajando contemporáneamente en los mismos lugares. Francisco Llinares, *aurifex*, realiza dos candeleros para los consejeros cívicos de Cagliari en el año 1527, año en el que el platero Pietro Guiu, junto al maestro Jaume Font, recibe por parte de los mismos comitentes 100 ducados de oro para el dorado de una cruz de plata, realizada en el año 1499 por el platero Bernardino Sollanes<sup>76</sup>. Merece la pena subrayar que en el mismo año Pietro entrega el *Retablo dei Consiglieri* a Cagliari y que en el año 1532 trabaja en el *Retablo del Santo Cristo* para la iglesia de S. Francesco de Oristano, precisamente mientras Llinares está ejecutando los bordones para las procesiones de la catedral de la misma ciudad<sup>77</sup>. No es ciertamente casual que el *aurifaber* Giacomo Pitxoni, apenas pocos días después de la muerte de Pietro, el 18 de mayo de 1537, entre en el taller del hermano

Antonio Giovanni, bien conocido orfebre, que se empeña en abastecerle el fuego y los materiales necesarios para su trabajo<sup>78</sup>. Todo hace pensar que Giacomo estaba entonces comprometido a tiempo completo en el taller de Pietro.

Por lo que se refiere a Francesco Dessì y Giacomo Miquel, son testigos el año 1546 en el acto en el cual la cofradía de los Medieros (*calseters*) encarga a Michele Cavarò el retablo desaparecido de *Nostra Signora degli Angeli*<sup>79</sup>. En el mismo año el orfebre Antonio Giovanni Pitxoni, junto con los demás obreros de *Sanct Nicolau*, encarga a Antioco Mainas un retablo (perdido) para la iglesia de S. Nicola en Cagliari<sup>80</sup>.

Concluyendo, es necesario señalar que también en dos obras atribuidas a Michele Cavarò (ca. 1538/1584), hijo de Pietro, está presente el fondo de oro: en el *Retablo di Bonaria*, limitadamente en la mesa central de la *Madonna col cardellino* (Fig. 20), amable obra de memoria rafaelesca —de la que últimamente se ha discutido de nuevo la atribución— y la tabla con el *Matrimonio místico di S. Caterina* (Fig. 21) (Pirri, parroquial), interesante recuperación de una restauración que ha permitido la atribución a Michele<sup>81</sup>. En la primera obra, detrás de la Virgen y de los ángeles músicos que rigen la corona, destaca una reja a rombos enteramente decorada de carnosos tréboles nervados de cuatro hojas (Fig. 22), motivo todavía de gusto tardogótico derivado de la transformación de la flor de cuatro pétalos radiada presente en el *S. Agostino in cattedra*, que se pueden confrontar con los rosetones en piedra esculpidos por los *picapedrers* sardos. En

la segunda tabla una análoga decoración adorna el paño de honor (Figs. 23-24) levantado por dos ángeles detrás de la Virgen y Santa Caterina<sup>82</sup>. Para terminar, cabe señalar que Antioco Mainas también utiliza los temas decorativos del repertorio del taller de la escuela de Stampace para contornear las aureolas de la Virgen y de los santos (*Crocifissioni* de Furtei y Pirri, retablos de Gergei, Iglesias y Lunamatrona), aunque, sin embargo, abandona el uso del fondo de oro en sus obras<sup>83</sup>.

Considerando la técnica de realización y los motivos ornamentales del fondo de oro de las obras firmadas y atribuidas a Pietro Cavarò, los doradores que colaboran con el artista y el taller de Stampace podrían haber sido más de uno y sus identidades podrían esconderse entre los plateros cagliaritanos activos en la época. Parece razonable pensar que las obras atribuidas (también las dubitativas) a Michele que tienen fondo de oro no se alejan demasiado en cuanto a cronología del periodo de actividad paterna. Al contrario, con mayor razón podrían ser obra de colaboración entre padre e hijo, o bien haber sido dejadas inacabadas por Pietro y concluidas por Michele. Sería una confirmación de esta hipótesis el abandono del tradicional fondo de oro en las otras obras conocidas de Michele, en las cuales el uso del oro se limita a las aureolas<sup>84</sup>. ¿Desaparecen los obreros especializados que colaboraban con el taller? ¿Una modificación del clima cultural corresponde a un cambio generacional? Por el momento no estamos en condiciones de ofrecer respuestas bien argumentadas a todos estos problemas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre Pietro Cavarò y la Escuela de Stampace: C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, Lorenzo Cavarò, en "Archivio Storico Sardo",

XV, 1924, pp. 3-25; G. Goddard King, *Sardinian painting I, The painters of the Gold Backgrounds*, Pennsylvania, Bryn Mawr College, 1923 (trad. it.: *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, al cuidado de R. Coroneo, Nuoro 2000); F. Nicolini, *Marcantonio Michiel e l'ar-*

*te napoletana del Rinascimento*, en "Napoli Nobilissima", 2, 1923; R. Di Tucci, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, en "Archivio Storico per le province napoletane" X, 1924, pp. 373-381; C. Aru, *Maestro Pietro Sardo*, en "Il Nuraghe", II,

1924, n. 14, pp. 5-7; F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925; C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, II, I documenti d'archivio*, en "Archivio Storico Sardo" XVI, 1926, pp. 161-223; R. Delogu, *Il maestro di Olzai e le origini della Scuola di Stampace*, en "Studi Sardi" VI, 1945, pp. 5-21; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, XII, II, Cambridge Mass. 1958; C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962; G. Olla Repetto, *Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento*, en "Commentari" XV (1964), pp. 119-127; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, en *Sardegna, Venezia* (1969), pp. 177-412 (rist.: Milano 1984); S. Iusco, *Per un retablo di Pietro Cavarò*, en "Paragone" n. 255, maggio 1971, pp. 64-71; G. Alparone, *Ipsò era sardo (ipotesi su Pietro Cavarò a Napoli)*, en "Rassegna d'Arte" II, nn. 3-4 1973, pp. 29-31; R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980, pp. 30-34, passim; *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, catálogo de la exposición, Cagliari 1984; M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*, Cagliari 1987, pp. 17-20; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, en *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1988, pp. 527-534; *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. I, Cagliari 1988; R. Serra, *La posizione della pittura nel panorama cultural sardo-aragonese*, en *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna* (secc. XIV-XV), Deputazione di Storia Patria per la Sardegna 1989, pp. 89-93; R. Serra, *La posizione della pittura nel panorama cultural sardo-aragonese*, Nuoro 1990 (schede R. Coroneo), pp. 171-233; L. Siddi, *La pittura del Cinquecento en La società sarda in età spagnola*, al cuidado de F. Manconi, Quart 1992, pp. 90-109; R. Serra, *Il Retablo di Villamar. Commitenza e integrazione fra pittura e architettura in Villamar. Una comunità,*

*la sua storia*, al cuidado de G. Murgia, Dolianova 1993, pp. 355-36; A. Pillittu, *Voci Cavarò (Pintor)*, en "Allgemeines Künstler-Lexikon", vol. XVII, München-Leipzig 1997, pp. 380-382; M. Serrelli, U. Zucca, *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano*, en "Biblioteca Franciscana Sarda" VIII (1999), pp. 325-336; R. Serra, *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, en *Gli Anni Santi nella Storia*, al cuidado de L. D'Arienzo, Cagliari 2000, pp. 107-128; A. Pasolini, *Un retablo scultoreo per il duomo di Oristano*, en "Theologica & Historica" XIV (2005), pp. 317-328; M. G. Scano Naitza, *Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, en P. Pulina, S. Tola, *Il tesoro del canonico. Vita, opere e virtù di Giovanni Spano (1803-1878)*, Sassari 2005, pp. 183-209; Ead., *Presències catalanes a la pintura de Sardenya*, en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III, Darreres manifestacions*, Barcelona 2006, pp. 245-255.

<sup>2</sup> Peroto Mainas, hijo de Antioco, vivía sin embargo en vico S. Anna en Stampace. Por lo que se refiere a las relaciones parentales y las noticias sobre el domicilio de los pintores: C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit.; sobre la ciudad de Cagliari: D. Scano, *Forma Kalaris*, Cagliari 1934; M. B. Urban, *Cagliari aragonese. Topografia e insediamento*, edizioni Istituto sui rapporti italo-iberici, Cagliari 2000.

<sup>3</sup> Cfr. I. Farci, *Guida alla basilica di Sant'Elena*, Quartu, 2007, nota 1, p. 66.

<sup>4</sup> Sobre el periodo histórico: *La società sarda in età spagnola* (al cuidado de F. Manconi), Quart 1992; *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna*, al cuidado de A. Mattone, Cagliari 2000; *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai re Cattolici al secolo d'oro*, al cuidado de B. Anatra y G. Murgia, Roma 2004.

<sup>5</sup> R. Delogu, *Il maestro di Olzai* cit.; J. Ainaud de Lasarte, *La pittura sardo-catalana*, en *Cultura quattro-*

*cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari 1984, p. 27.

<sup>6</sup> Cfr. C. Tasca, *Retabli tardo-góticos della Sardegna: esempi di scritture epigrafiche e nuovi documenti*, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, al cuidado de L. D'Arienzo, vol. I. Roma 1993, pp. 393-427.

<sup>7</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> Doña Franxisca Cardona podría ser la viuda de don Giorgio de Cardona, consejero de la ciudad de Iglesias que participó en el Parlamento del año 1505 (sesiones de los días 13 y 14 de noviembre, 5, 16 y 23 de diciembre) para el brazo militar, representando otros nobles, y que viene nombrado entre los tractatores, todavía presentes en enero de 1506. En estos años otro Cardona, Giovanni, participa también en el parlamento del año 1511, mientras que Giorgio no se encuentra ya documentado (cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae. I parlamenti dei vice-re Giovanni Dusay e Ferdinando de Rebolledo (1495, 1497, 1500, 1504-1511)*, al cuidado de A. M. Oliva e O. Schena, Consiglio Regionale della Sardegna, 1998, pp. 80, 82, 287, 289, 299, 305, 326-328, 332, 336, 345, 353-354, 357). Se conoce también un Giovanni de Cardona, conde de Prades (cfr. G. Olla Repetto, doc. 3, 1475 marzo 30, en *Retabli. Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, catálogo de la exposición, 1993, p. 211).

<sup>9</sup> A. y A. Garcia Carraffa, *El solar catalan, valenciano y balear*, I, San Sebastian 1968, p. 380; F. Floris-S. Serra, *Storia della nobiltà in Sardegna*, Cagliari 1987, p. 208.

<sup>10</sup> J. M. Madurell Marimon, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, en "Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona", Barcelona 1944, pp. 31 e 38; J. Ainaud de Lasarte, *Les relacions*

*economiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, en VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Madrid 1959. Se encarga a Nicolau da Credensa un retablo para la iglesia de SS. Giusto e Pastore (1498). Se le paga para un retablo para la parroquial de Sitges (1499), probablemente pintado en colaboración con los pintores de Gaeta Jaume de Marans, en el año 1508, colabora en la realización del retablo para los Mercedari de Barcelona, en el año 1510 la viuda Eleonora Esteve le encomienda un retablo, cuyas esculturas correspondían a Joan de Bruseles y las doraduras a Nicolau. En el año 1512 le piden dos tablas del *Retablo Mayor* de S. Maria del Pi, obra ya confiada a Joan Barceló (1508), encargo que pasó dos años después a Joan de Borgunya y después a Pere Nunyes. Como ya se ha dicho, en el año 1518 recoge en su taller a Francesc, hijo del difunto pintor Nicolau de Liper. Se compromete a realizar un retablo para los Ospitalieri de S. Giovanni di Gerusalemme (1524), las vidrieras para la Sala del Consiglio della Diputació (1526), un retablo para la Confraternita delle Anime del Purgatorio (1529), otro para la parroquial de Argenton (1531). En el año 1532 estipula un contrato de sociedad con los pintores Pere Nunyes y Henrique Fernandes, en el cual se comprometen a realizar juntos cada trabajo que supere el valor de 30 ducados. Entre el año 1546 y el 1555 trabaja en la iglesia de S. Maria del Mar, realizando, entre otros, un retablo de S. Sebastiano. Del mismo pintor, desaparecido en el año 1558, se conservan solo dos compartimentos del retablo para la iglesia de SS. Giusto e Pastore (1498), hoy en el Museo Diocesano de Barcelona, y el retablo de la parroquial de Sitges (1499) (cfr. I. Coll I Mirabent, *Els Credença, pintors del segle XVI*, Sitges 1998).

<sup>11</sup> F. Nicolini, *Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, cit.; C. Aru, *Maestro Pietro Sardo*, cit.; F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento*, cit.; C. Aru, *La pittura sarda*

*nel Rinascimento*, cit., pp. 188-191.

<sup>12</sup> P. Giusti, P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, Napoli 1988, p. 14 (con bibliografía precedente).

<sup>13</sup> A. Pillittu, *Voci Cavarro (Pintor)*, en "Allgemeines Künstler-Lexikon", vol. XVII, München-Leipzig 1997, pp. 380-382; A. Pillittu, *L'Archivio Storico Diocesano di Cagliari: una preziosa fonte per la Storia dell'Arte*, en "Notiziario Archivio Storico Diocesano CAgliari", anno III, 2004, n. 7, pp. 27-28.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> De una visita pastoral en la catedral de mons. Villanova, arzobispo de Cagliari, resulta que sobre la Cappella di S. Eligio e dello Spirito Santo había sido instituido un beneficio por parte de Pedro de Vinati, en el testamento estipulado el 10 de enero de 1517 por el notario Giovanni Cervera: "Capella de Sant Eloi o Eligi y por el Espiritu Santu. Hay un beneficio fundado por Pedro de Vinatj: ut constat in suo testamento in posse Joannis Cervera not(arius), die 10 Januarij 1517. De quo quidem est Beneficiatus Joannes Massagut. Vide in libro Cap. breve fol. 213 Dominus Joannes de Aymerich y Joanna coniuges, virtutem cuiusdam Domus in 9 libris annualibus, et alias pensiones, ut videre est in dicto test.to. Haec ex Visita R.mi de Villa Nova" (Archivo del Capitolo di Cagliari, vol. 218, c. 107v). No ha sido posible recuperar entre las actas notariales del Archivo di Stato di Cagliari el testamento de Pedro de Vinati, probablemente descendiente del notario Petrus de Vinati, citado como viviente en el año 1423 en A. Pillittu, *Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento*, en *Castelsardo. Novecento anni di storia*, al cuidado de A. Mattone, A. Saddu, Roma 2007, p. 701, nota 22.

<sup>16</sup> A. Pillittu, *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, en "Archivio Storico Sardo" XLII (2002), p. 337, nota 25. El 27 de noviembre de 1561 Monserrato Sanna, hijo y heredero del difunto

Joan, hace un donativo de la capilla de Sanct Aloy al Capitulo, autorizada por el pontífice; seis años después los plateros presumían todavía de unos derechos sobre la capilla mientras que Sanna pretendía la recuperación de una suma de dinero importante (Cfr. A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, en "Biblioteca Francescana Sarda" XII, 2008, p. 312, nota 13).

<sup>17</sup> Cfr. M. G. Scano Naitza, *Giovanni Spano, la sua "collezione"*, cit., pp. 188-190.

<sup>18</sup> A. Grelle Iusco, *Arte in Basilicata*, Matera 1981, p. 65.

<sup>19</sup> Para los análisis paleográficos cfr. C. Tasca, *Retabli tardo-gotici della Sardegna: esempi di scritture epigrafiche* cit.

<sup>20</sup> R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna* cit., p. 62, A. Sari, *Pittura e scultura en Retabli. Sardinia: Sacred*, cit., p. 71.

<sup>21</sup> A. Pillittu, *Il tema del Compianto fra Quattro e Cinquecento in Sardegna en Momenti di cultura catalana in un millennio*, atti del VII convegno dell'AISC, al cuidado de A. M. Compagna, A. De Benedetto e N. Puigdevall i Bafaluny, vol. I, Napoli 2003, p. 423; M. G. Scano Naitza, *Considerazione a margine del retablo di Sant'Elia. Antioco Mainas, Michele Cavarro e gli epigoni della "scuola di Stampace"* en *Architetture del paesaggio costiero. Storia, recupero e valorizzazione del patrimonio monumentale e naturalistico del promontorio di Sant'Elia di Cagliari*, atti del convegno 28 aprile 2006, al cuidado de A. Monteverde-E. Belli, pp. 3-23 (resumen).

<sup>22</sup> G. Berengon, *I favolosi cappelli. La storia del cappello*, ed. Maurizio Tosi, 2007. La inclusión de figuras de personajes ilustres o contemporáneos al pintor no tenía que ser raro en el arte sardo: al interior de la iglesia de S. Domingo de Cagliari se recuerda "la célebre y grandiosa Crucifixión con muchas figuras y retratos, entre los cuales se encontraba también el retrato de Dante", desafortunadamente desaparecida después de la supresión de las órdenes eclesiásticas en la

segunda mitad del siglo XIX (G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 276).

<sup>23</sup> Amico Aspertini 1474-1552, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello, Bolonia, Pinacoteca Nazionale 27 settembre 2008-11 gennaio 2009 (catálogo de la exposición a cargo de Andrea Emiliani y Daniela Scaglietti Kelescian, Milán, 2008).

<sup>24</sup> En la escena del encuentro entre Federico III y Eleonora de Aragón, entre los personajes han sido identificados el operario de la catedral Alberto Aringhieri, con la vestidura ornada de la cruz de la Orden de Malta, y el comitente del ciclo de frescos, Andrea di Nanni Piccolomini, con su mujer Agnese Farnese (cfr. A. Cecchi, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Siena 2001, p. 37).

<sup>25</sup> Giovanni Nicolò Aymerich ha solicitado saldar sus deudas contraídas en calidad de tutor de sus nietos con el sastre Pietro Contesa (10 de septiembre de 1495), con Giovanni Antonio Casala por la compra de cinco sombreros (20 de octubre de 1499) y con el zapatero Salvatore Mestre (20 de octubre de 1499); están documentados los siguientes gastos para la compra de una pieza de tela negra (27 de diciembre de 1502), de terciopelo (20 de febrero de 1518) y de ulteriores telas para la familia Aymerich en distintas ocasiones entre 1526, 1528 y 1532 (Archivio di Stato di Cagliari, Fondo Aymerich, 1404/1723).

<sup>26</sup> F. Loddo Canepa, *La Sardegna dal 1478 al 1793*, Sassari 1974, vol. I, p. 49; M. Lostia, *Il Signore di Mara. Vita pubblica e privata nella Cagliari del '500*, Cagliari 1984, p. 68.

<sup>27</sup> R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna*, cit., p. 8.

<sup>28</sup> Cfr. G. Zanzu, *Retablo della Madonna del Latte*, en *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, al cuidado de G. Zanzu e G. Tola, catálogo exposición, Genova 1992, p. 26.

<sup>29</sup> D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974, p. 21-23.

<sup>30</sup> R. Orsi Landini, *Alcune considerazioni sul significato simbolico dei*

*velluti quattrocenteschi*, en "Jacquard", 1997. Recordamos por ejemplo la capa de terciopelo rojo y oro bouclé que Fernando de Castilla hizo realizar para la toma de Granada y que donó al arzobispo de la ciudad.

<sup>31</sup> Para realizar los terciopelos se necesita el triple de cantidad de seda respecto a una tela simple, se trata entonces de una tela preciosa, de muy lenta producción (2-3 cm. por día) y con costes elevados. Cfr. E. Bazzani, *Velluti di seta*, en *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, al cuidado de D. Devoti y G. Romano (catálogo de la exposición), Turín 1981, pp. 81-118; *Velluti e moda tra XV e XVII secolo* (catálogo de la exposición), Ginebra-Milán 1999.

<sup>32</sup> Encontramos representados el motivo de la gricia también en el manto de la Virgen y en el suntuoso ropaje que pende sobre los personajes de la *S. Famiglia* de Ploaghe, obra atribuida al Maestro di Ozieri (Ploaghe, Museo).

<sup>33</sup> F. Bari, *Munifica magnificenza. Il tesoro tessile della cattedrale di Pienza da Pio II Piccolomini agli inizi dell'Ottocento*, Amministrazione Provinciale di Siena 2004, pp. 70-72.

<sup>34</sup> Cfr. D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, cit., p. 22; F. Bari, *Munifica magnificenza*, cit., p. 72.

<sup>35</sup> Cfr. V. Natale, *Scheda 88 en El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catálogo de la muestra al cuidado de M. Natale), Madrid 2001, pp. 520-523. Una inscripción en el reverso —"Haec tabula Beato/ Pio V pont(tifice) Max(imo) dum / Montireg(alis) e(pis)copus (er)at / usui fuit"— subraya el uso de devoción por parte de mons. Michele Ghislieri, arzobispo de Mondovì desde el año 1566 hasta el año 1572, después papa con el nombre de Pio V, declarado beato en el año 1672 y después canonizado en el año 1710. El prelado favoreció la recuperación de la cultura figurativa tardo-gótica, en particular flamenca.

<sup>36</sup> Para su recomposición cfr. S. lusco, *Per un retablo di Pietro Cavarò* cit., pp. 64-71.

<sup>37</sup> Sobre la iglesia, demolida en la segunda mitad del siglo XVI, véase P: Martini, *Chiesuola ove fu depositato il corpo di Sant'Agostino in Cagliari*, en "Buletтино Archeologico Sardo" IV, 1858, pp. 20-21; G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 189-192; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., p. 299.

<sup>38</sup> R. Serra, *Retabli pittorici* cit., p. 110, nota 7.

<sup>39</sup> Para el pastoral de Iglesias: R. Delogu, *Mostra dell'antica orficeria sarda*, Cagliari 1937, p. 31 y ficha 12, p. 56, tav. VIII; P. Corrias, *Scheda 212*, en *La Corona d'Aragona* cit., pp. 184-185; G. Murtas, *Chiesa e Arte sacra in Sardegna. Diocesi di Iglesias*, Sestu 2000, p. 109. Para los motivos ornamentales del asta se puede instituir una confrontación muy pertinente entre los bordones de la Catedral de Oristano (*La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la edad media a la edad moderna*, Valencia 2006, p. 240), recientemente atribuidos sobre base documental al platero cagliaritano Francesco Llinares y fechados en 1532 (A. Pasolini, *Argenti sacri del '500*, cit., pp. 313-314).

<sup>40</sup> La Orden, fundada hacia el año 1161 por Pedro Fernández de Fuenteencalada y doce caballeros, fue puesta bajo protección del rey Fernando II de León en el año 1170 y aprobada por el Papa Alejandro III en el 1175. El pontífice Adriano VI quiso anexar a la Corona de España las tres grandes Órdenes militares (Alcántara, Calatrava y Santiago) con transmisión hereditaria también en línea femenina (1522); desde entonces las tres Órdenes fueron unidas bajo un único gobierno, no obstante sus títulos y posesiones quedaron separados. Para seguir esta administración, Carlos V instituyó el Consejo de las Órdenes, compuesto por un presidente y seis caballeros que tenían que presentar los caballeros a las encomiendas vacantes y mantener la jurisdicción en todas las materias, civiles o eclesiásticas, con excepción de los casos espirituales específicos,

reservados a los dignatarios eclesiásticos. En el año 1587 también Montesa es unida a la Corona (J. Pérez Balsera, *Los caballeros de Santiago*, Madrid, 1933; F. Loddo Canepa, *L'archivio Aymerich*, en "Notizie degli Archivi di Stato", II (1942), n. 4, pp. 201-202; A. Javierre Mur, *Caballeros sardos en la Orden militar de Santiago*, en "Archivio Storico Sardo" 1962, pp. 61-100).

<sup>41</sup> Aymerich Boter Forte Aragall, Salvador, Señor de la baronía de Mora [leése Mara]: Cerdeña, 1534. Padres: Salvador Aymerich. Violante Boter. Abs. Pats: Pedro Aymerich. Serena Forte. Abs. Mats: Garau Boter. Marquesa de Aragall. No se conserva de este caballero ni el expediente, ni el expedientillo (A. Javierre Mur, *Caballeros sardos en la Orden Militar de Santiago*, cit., hace referencia a los *Libros de Genealogía de la Orden de Santiago*. Vol. I, años 1501-1599, Archivo Storico Nacional. Órdenes Militares; véase también M. Lostia, *Il Signore di Mara. Vita pubblica e privata nella Cagliari del '500*, cit., p. 101). Durante el siglo XVI solo ocho sardos obtuvieron el título de caballero de Santiago.

<sup>42</sup> M. Lostia, *Il signore di Mara*, cit., p. 101.

<sup>43</sup> Archivo Storico Comunale, Sezione Antica, *Diversorum*, n. 281, cc. 134-135.

<sup>44</sup> Cfr. Tasca, *Retabli tardo-gotici* cit., p. 426.

<sup>45</sup> R. Coroneo, Scheda 95 en R. Serra, *Pittura e scultura* cit. 1990, p. 209.

<sup>46</sup> R. Delogu, *Michele Cavarò (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, en "Studi Sardi", III, 1937, p. 9; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., pp. 27-28; R. Serra, *Retabli pittorici* cit., pp. 74-76; A. Calea, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, en *Cultura quattro-cinquecentesca*, cit., p. 39; G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Turin 1978, p. 47; Id., *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, Florencia 1986, p. 24; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, cit., p. 532; R. Serra, *Pittura e scul-*

*tura*, cit., pp. 204-205; L. Siddi, en *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 89-100. Para los resultados de la restauración y las investigaciones diagnósticas: *Ibidem*, pp. 101-114.

<sup>47</sup> Para los resultados de las investigaciones diagnósticas: *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 101-114.

<sup>48</sup> C. Aru, en A. Taramelli, *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari 1914; C. Aru, *Michele Cavarò e i maestri minori*, en "Fontana Viva" II, n. 10; F. Goddard King, *Sardinian painting*, cit.; R. Delogu, *Michele Cavarò*, cit., p. 61; C. Maltese, *Arte in Sardegna*, cit., pp. 27-28; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., p. 316; G. Previtali (al cuidado de), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cit., p. 20; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, cit., p. 758; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 205; G. Zanzu en *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 71-75. Para los resultados de las investigaciones diagnósticas: *Ibidem*, pp. 76-88.

<sup>49</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit., pp. 184-186.

<sup>50</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit., p. 177.

<sup>51</sup> G. Spano, *Guida*, cit., p. 275; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 192. La hipotética proveniencia desde la iglesia de S. Giacomo está puesta en duda (C. Galleri, *Francesco Pinna un pittore del tardo Cinquecento*, Cagliari 2000, p. 34, nota 63) sobre la base de las declaraciones de los pintores Ursino Bonocore y Antioco Pira que en el año 1606, entre las obras atribuibles al pintor autor del retablo de Suelli - que de modo erróneo llaman Lorens Cavarò - listan los retablos situados en Cagliari, en las iglesias de S. Giacomo, S. Domenico, N. S. del Gesù y en las capillas de S. Michele y S. Gerolamo in cattedrale, a Gesico, Mandas, Mara Arbarei (hoy Villamar), Nurri, Oristano (iglesia S. Francesco), Sestu y Villamas-

sargia. Ya no es posible verificar estas atribuciones pero si consideráramos fiable la información, la actividad de la Escuela de Stampace sería incrementada de un modo notable.

<sup>52</sup> Archivo Storico Diocesano di Cagliari, *Inventari n. 2*, Inventario parrocchia San Giacomo Cagliari (1659), c. 10. Cfr. R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 192.

<sup>53</sup> "En lo qual altar esta lo seu tabernacle alt ab seis balaustres, columnas, escaleras en lo qual al demunt hi es la Resurreccio y en mitg la Conceptio axibe de bult daurada, a la part del evangeli Sant Jaume Mayor, y alatra part Sant Jaume menor, y altres dos bults de San Pere y Sant Pau" (ASDC, *Ibidem*, c. 10v).

<sup>54</sup> Hay que subrayar además que las decoraciones grabadas en las aureolas (círculos, *baccellature* y motivos florales) no encuentran una confirmación en el repertorio utilizado por el taller de Stampace.

<sup>55</sup> R. Delogu, *Michele Cavarò*, cit., pp. 28-29.

<sup>56</sup> C. Maltese, R. Serra, *Episodi* cit., p. 262; R. Serra, *Retabli pittorici* cit., p.32 y ficha 21, pp. 69-72 ; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., pp. 192-193.

<sup>57</sup> M. Serrelli-U. Zucca, *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" en Oristano*, en "Biblioteca Francescana Sarda" VIII (1999), pp. 325-336.

<sup>58</sup> A. Pasolini, *Un retablo scultoreo per il duomo di Oristano*, en "Theologica & Historica" XIV (2005), pp. 317-328; Id., *Alcune riflessioni sul rapporto tra la pittura e la scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, en *Actas de Ricerca e Confronti 2006. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*, al cuidado de S. Angiolillo, M. Giuman y A. Pasolini, Cagliari 2007, pp. 409-423.

<sup>59</sup> R. Coroneo, A. Pasolini, R. Zucca, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari 2008 (con bibliografía precedente).

<sup>60</sup> Acepta la paternidad de Jaume Rigalt para los Apostoli de Oristano y



le atribuye, sobre base estilística, el *pulpito detto di Carlo V* (Cagliari, atrio iglesia S. Michele) A. Pillittu, *Sull'attività in Sardegna di Jaume Rigalt Scultore barcellonese del secolo XVI*, en "Biblioteca Franciscana Sarda" XII (2008), pp. 335-372. Sobre el púlpito, considerado resultado de sincretismo románico-manierista, cfr. R. Serra, *Pittura e scultura* cit., pp. 164-165 y R. Coroneo, ficha 74, p. 166.

<sup>61</sup> No se conoce la ubicación originaria de la pintura que fue donada a la familia Zanda por la parroquia de S. Eulalia en Cagliari y cuidadosamente restaurada por Franca Carboni bajo la supervisión de la doctora Lucia Siddi, Supervisora de BAP-SAE.

<sup>62</sup> Si por la inclinación del rostro y el sentido espacial recuerda a la *Madonna col Bambino* (Siena, S. Maria dei Servi, 1319 ca) atribuida a Segna di Buonaventura, la mezcla de caracteres protogiotescos y elegancias que recuerdan el estilo de Liana, remiten a los modos del Maestro di S. Torpè, activo entre el final del siglo XIII y el principio del siglo XIV; véase por ejemplo la *Madonna col Bambino* (Pisa, Museo di S. Matteo).

<sup>63</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento* cit., pp. 176-177.

<sup>64</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., doc. 28, p. 178.

<sup>65</sup> C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, en "Archivio Storico Sardo" XXXVI (1989), pp. 163-164.

<sup>66</sup> *Auri faber* di Lapola documentado en distintos actos notariales entre el año 1536 y el año 1538.

<sup>67</sup> En los años 1521-23 se registran los beneficios del *fill de mestre Jaume Font argenter*, par a 200 liras y otras sumas (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 69, c.31v, 98v).

<sup>68</sup> C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, pp. 160-161.

<sup>69</sup> El 7 de febrero de 1538 Bartolomeo Maltes *aurifex* de Stampace reconoce la deuda hacia el maestro Francesco Linares de 13 liras y 14 monedas cagliaritanas (ASC, *Atti legati* 616, c. 155v).

<sup>70</sup> Aparece en distintas actas notariales del siglo XVI. El 5 de marzo de 1523 se registran 30 liras "sobre mestre Johan Mjralles argenter per raho de la casa que a comprat de la Seca del dit mestre Leonart Guiu (notº. N. Soler)" (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 69, c. 118); en el año 1526 resulta ya difunto y Perot Mova es curador de su herencia (Ibidem, c. 244v). Envían el hijo Giacomo a Valencia en el año 1544 para perfeccionar los estudios teológicos. Cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri cagliaritari nel XVI secolo*, en A. Mattone cur., *Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna (XIV-XIX secolo)*, Cagliari 2000, pp. 377, 380.

<sup>71</sup> C. Aru, *Argentieri cagliaritari del Rinascimento* en «Pinacoteca. Studi di Storia dell'Arte» I, n. 4 (1929), p. 201; R. Delogu, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937, p. 30.

<sup>72</sup> C. Galleri, *La croce grande di "mastro" Pixonì e altri tesori d'argento nel museo di Serramanna*, en "Biblioteca Franciscana Sarda" X (2002), pp. 379-414.

<sup>73</sup> M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola*, Cagliari 1987, p. 74.

<sup>74</sup> Residente en Cagliari, ya está difunto el 27 de febrero de 1535 cuando la mujer Isabella vende a los cónyuges Giovanni y Caterina Franchi una casa en *vico dels Mercaders* (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 34, c. 143).

<sup>75</sup> A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, cit., pp. 313-314.

<sup>76</sup> G. Spano, *Deposito di antiche monete puniche d'oro*, en "Bullettino Archeologico Sardo" IX (1863), pp. 13 ss.; R. Delogu, *Mostra*, cit., pp. 15, 30; C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, cit., pp. 161-162. Si no han sido encontrados los candelabros de plata para los cuales Francesco Linares recibe en dos tramos el cambio de 175 liras de moneda cagliaritana y 6 *soldi*, la cruz de plata citada en el documento a mi parecer se puede identificar con la monumental *Croce processio-*

*nale* de la Catedral de Cagliari (h. cm. 136). De hecho, la presencia del blasón de la ciudad de Cagliari la declara sin lugar a dudas como donación del municipio, mientras que la marca con el punzón cívico CA en caracteres góticos atestigua su producción *in locum*. Las letras *N.D.*, hasta ahora interpretadas como las iniciales de un no identificado platero cagliaritano, identifican a mi parecer las del *maggiorale* del Gremio u otra persona encargada, garante de la prevista calidad del metal así como prescrito por las normas cívicas: "tot argenter qui obre d'argent dins Castell de Caller o en lo terme de aquell dege obrar e marcar l'argent a ley de tornes d'argent e que dege portar l'argent a aquells qui ordonats hi son qui degen marcar lo dit argent" (*Raccolta di documenti editi e inediti per la Storia della Sardegna. 5. Libro delle ordinanze dei Consellers della città di Cagliari (1346-1603)*, edición de F. Manconi, Sassari 2005, pp. 16, 66). Si los documentos han restituido los nombres de Giovanni Antonio Pixonì, platero ya maestro de ceca, que en el año 1551 (non 1501 cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri* cit., p. 374) sucede al precedente encargado de la cata, Pietro Guiu, difunto entretanto, no sabemos quién fue el encargado de aquel oficio delicado en el año 1499.

<sup>77</sup> En el año 1532 el Capitulo de Oristano encarga a Linares seis bordones para la catedral, realizados durante el año siguiente (A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, cit., pp. 313-314); los motivos decorativos presentes en el asta son similares de manera sorprendente a aquellos presentes en el fondo de oro de S. Agostino in *cattedra* de Pietro Cavarro.

<sup>78</sup> C. Galleri, *La croce grande di "mastro" Pixonì*, cit., p. 383, nota 13.

<sup>79</sup> "Testes huius rei sunt magistri Franciscus Dessi et Jacobus Miquel aurifici ville Stampacis habitantes" (C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit. doc. 23, p. 177).

<sup>80</sup> Cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri* cit., p. 380, nota 44.

<sup>81</sup> D. Pescarmona, in *Cultura quattro-cinquecentesca*, cit., pp. 140-144.

<sup>82</sup> Según el inventario del año 1659 el *Retablo di S. Giacomo* en Cagliari representaba en un compartimento desaparecido "Nostra Senora ab lo nigno Gesù y Santa Catilina che la esposa donantli lo anell", tema no previsto en el contrato del año 1528 (cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 184-185).

<sup>83</sup> Se le richiede aún a Antioco la

doradura de los elementos del retablo en los contratos para Pabillonis (1537), para la Cofradía de S. Nicola en Cagliari (1546) y para Villasalto (1557) (Cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 197-201).

<sup>84</sup> Se le sollicitan aún a Michele "daurar" tablas o marcos para los retablos de Maracalagonis (1546) y de S. Francesco de Stampace (1568) (Cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 177, 180-181), la primera, obra del taller, no presenta fondo de oro mientras que en la segunda, los tres compartimentos restantes (Cagliari, Pinacoteca Nazionale), pintados nuevamente y de difícil lectura, son privados de acabado en oro.

blos de Maracalagonis (1546) y de S. Francesco de Stampace (1568) (Cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 177, 180-181), la primera, obra del taller, no presenta fondo de oro mientras que en la segunda, los tres compartimentos restantes (Cagliari, Pinacoteca Nazionale), pintados nuevamente y de difícil lectura, son privados de acabado en oro.

## TESTO ORIXINAL

### Il cavaliere di Santiago Salvatore Aymerich e Pietro Cavarò: committenza, ritratti e fondi oro nella pittura sarda del '500

Alessandra Pasolini  
Università di Cagliari

Nel primo Cinquecento l'arte sarda resta in equilibrio tra modelli culturali d'ispirazione iberica e quelli di matrice rinascimentale italiana. Questo è evidente nell'opera di Pietro Cavarò, senza dubbio il più importante pittore del '500 sardo: membro di una dinastia di pittori cagliaritari, gli viene assegnato il merito di essere l'iniziatore di una "scuola" sarda di pittura, strutturata in maestri e discepoli, capace di elaborare autonomamente elementi culturali diversi, che spaziano dal substrato tardogotico di ascendenza catalana, con accenti fiamminghi, sino agli influssi del Rinascimento italiano<sup>1</sup>.

La bottega viene chiamata *Scuola di Stampace* perché in questo quartiere di Cagliari essa aveva la sua sede: sappiamo infatti che Antonio Cavarò (doc. 1455/†1482) risiedeva in vico S. Giorgio a Stampace; se per Lorenzo Cavarò (doc. 1500/1528) ignoriamo il domicilio preciso, sopperisce il fatto che firmi le sue opere dichiarandole realizzate a Stampace; Pietro Cavarò (doc. 1508/†1537) abitava in carrer de la Plassa mentre il figlio Michele (doc. 1538/†1584) era domiciliato in vico La Plassa nel medesimo quartiere ed il loro collaboratore Antioco Mainas (doc. 1537/†1570) aveva dimora in via S. Restituta<sup>2</sup>, adiacente alla bottega dove esercitava il suo mestiere di pittore<sup>3</sup>. Secondo la consuetudine tardomedievale ancora vigente, infatti, le botteghe non dovevano essere distanti dalle abitazioni<sup>4</sup>.

Per Delogu Antonio Cavarò, capostipite della famiglia, potrebbe essere identificato con il cosiddetto *Maestro di Olzai*, un anonimo pittore che prende nome dal paese in cui si conserva il *Retablo della Peste* (Olzai, chiesa di S. Barbara) realizzato per la locale confraternita della Santa Croce; per Ainaud de Lasarte invece l'ignoto maestro sardo può identificarsi con Lorenzo Cavarò, con cui la sua pittura mostra una scoperta affinità<sup>5</sup>.

Nel 1501 Lorenzo firma orgogliosamente il *Retablo di S. Paolo* per il villaggio scomparso di Serzela, oggi nella parrocchiale di Gonnostramatza, con la seguente (scorretta) iscrizione: "*En l'anny MDI es estada feta lo dit retaul per mans de mestre Lorens Cavarò de Stampas feta a XV de desembre desus dit*"<sup>6</sup>. Lo stesso pittore realizza il *Retablo di Giorgino*, oggi diviso tra la Pinacoteca Nazionale di Cagliari, dove si conserva una *Crocifissione* data 1507, ed una collezione privata a Torino con la *Madonna in trono*. In quest'ultima tavola compare un'iscrizione, in cui s'intravede il nome della committente finora letto come donna *Fraxisca Cadoni*<sup>7</sup>, ma che qui propongo di identificare invece in donna *Fraxisca Cardona*, componente di un'antica famiglia feudale catalana<sup>8</sup>. A rafforzare questa nuova ipotesi di lettura va il motivo del drappo d'onore alle spalle della Vergine, basato sulla ripetizione della foglia spinosa del cardo, che si configura quindi come motivo araldico; nello stemma 'parlante' della casata comparivano infatti tre cardi d'oro in campo rosso<sup>9</sup>.

Anche se non conosciamo con precisione quando nacque Pietro Cavarò, possiamo presumere che la data della sua nascita vada collocata all'incirca negli anni tra il 1480 e il 1483, soprattutto in considerazione del fatto che Antonio Cavarò (che potrebbe essere suo padre) risulta già defunto nel 1482 e che Pietro risulta residente e operante a Barcellona nel 1508; in questa data infatti s'impegna a pagare un retablo per la cappella di S. Luca nella chiesa di Nostra Signora della Mercede con un gruppo di pittori tra cui compare il napoletano Nicolau da Credensa (doc. 1497/11558), il quale nel 1518 prende come apprendista il sardo Francesco de Liper<sup>10</sup>.

Possiamo presumere che Pietro arrivi a Barcellona intorno al 1498, più o meno contemporaneamente a Nicolau da Credensa. Evidentemente la città aveva un grande potere di attrazione per i pittori forestieri che vi accorrevano in gran numero (tedeschi, fiamminghi, portoghesi e napoletani) cercando di affermarsi; vi operavano i seguaci dell'Huguet, scomparso nel 1492, e la bottega dei Vergós. Non è dato sapere, però, dove Pietro abbia svolto il suo apprendistato né sono state al momento individuate opere della sua attività giovanile in Catalogna.

In una lettera del 20 marzo 1524 al veneziano Marcantonio Michiel sulla situazione artistica a Napoli Pietro Summonte scrive: "*In Santa Maria della Gratia un'altra cona della Visitatione fatta pur qua di mano di un maestro Petro, che poi si fe' eremita. Ipso era sardo*". Nicolini e Aru identificarono in quel tale *maestro Petro sardo* proprio Pietro Cavarò<sup>11</sup>, mentre gli studiosi successivi (Abbate, Previtali, Leone de Castris) individuano l'opera nell'ancona della *Visitazione* di S. Maria delle Grazie a Caponapoli (1508), oggi a Capodimonte, attribuita a Pedro Fernández, pittore di Murcia (già noto come Pseudo-Bramantino), che si spostò per l'Italia assimilando influssi raffaelleschi, napoletani e lombardi e poi rientrò in Spagna, dove nel 1521 realizzò il *retablo di Sant'Elena* a Girona<sup>12</sup>.

Questa segnalazione, insieme ad altri elementi connessi alla biografia e ai caratteri della pittura di Pietro, fanno ventilare una sua sosta nella città partenopea tra il 1508 e il 1512. Grazie ai documenti segnalati da Aldo Pillittu, sappiamo che Pietro era presente continuamente a Cagliari tra il 1512 ed il 1517<sup>13</sup>. Nel 1512 funge da testimone in un testamento con i pittori Giuliano Salba e Guillem Mesquida. Dalle prime nozze con Joana Godiel, avvenute forse a Napoli, in data imprecisata nasce il figlio Michele; rimasto vedovo, Pietro nel 1515 chiede la dispensa all'arcivescovo di Cagliari per poter sposare in seconde nozze la sarda Antonia Orrù, figlia del maestro Antonio. Nel 1517 l'artista presenta un'istanza all'arcivescovo di Cagliari a nome del suocero.

Tra queste notizie, merita un particolare accento quella del 1512: la compresenza in città nella stessa data dei tre pittori induce Pillittu ad attribuire loro la realizzazione del *Retablo di S. Eligio* (Cagliari, Pinacoteca Nazionale), nel tentativo di spiegare i divergenti influssi stilistici qui presenti, prevalentemente catalano-valenzani e rinascimentali italiani<sup>14</sup>. L'importante e problematico retablo, proveniente dalla chiesa di S. Pietro a Sanluri, in realtà avrebbe avuto originaria collocazione nella cappella di S. Eligio all'interno del duomo di Cagliari<sup>15</sup>, sede della confraternita degli orefici e fabbri ferrai sino al 1564, quando sorse una controversia con il Capitolo e gli artigiani ne furono estromessi<sup>16</sup>; da lì sarebbe stato trasferito nella chiesa francescana di S. Maria di Jesus in Cagliari e poi portato a Sanluri. Anche se l'intervento diretto di Pietro nell'opera non è stato accolto concordemente<sup>17</sup>, è senz'altro vero che il *Retablo di S. Eligio* è una fonte figurativa importante per la scuola cagliaritanica di Stampace, ben presente all'artista quando realizza il retablo di Villamar.

Nel presbitero della chiesa parrocchiale di Villamar, coperto da bella volta a crociera in pietra, si erge nei suoi sette metri e mezzo di altezza il *Retablo di S. Giovanni Battista* (Fig. 1): nella tradizionale struttura architettonica a doppio trittico, è diviso in sette scomparti dipinti ed è completo di polvaroli, predella e *portals*. Entro la nicchia centrale è ubicato il dolce simulacro ligneo della *Madonna del Latte*, opera attribuita allo scultore napoletano Giovanni da Nola<sup>18</sup>. Nelle estremità dei polvaroli un'iscrizione latina, dai raffinati caratteri in minuscola gotica, riporta la data e l'autore dell'opera: *Anno salutis MDXVIII die XXV mensis maius/ pinsit hoc retabolum/ Petri Cavarò pictor minimus Stampacis*<sup>19</sup>.

Nella *Crocifissione* di Villamar (Fig. 2), come di consueto posta all'apice del retablo, è attestata per la prima volta una tipologia sarda di crocifisso, esemplato sul gotico Cristo di S. Francesco di Oristano<sup>20</sup>; recentemente è

stata avanzata l'ipotesi che la bottega di Pietro Cavarò comprendesse anche intagliatori, specializzati nella realizzazione di Crocifissi lignei gotico-dolorosi<sup>21</sup>, motivo che diventa sigla identificativa della Scuola di Stampace. In particolare, qui interessa segnalare che tra i personaggi della *Crocifissione* di Villamar compare un uomo giovane, che indossa una camicia bianca, chiusa al collo da una spilla, un giuppone nero, una berretta nera con due protuberanze laterali (Fig. 3), caratteristico copricapo di panno o feltro usato tra la fine del '400 ed i primi del '500 in Italia e in Spagna da persone abbienti e appartenenti alla nobiltà<sup>22</sup>. I pittori rinascimentali utilizzavano questo vestiario per i ritratti di loro contemporanei, si veda per esempio il *Ritratto di uomo* (Frankfurt am Main, Städel Museum) del pittore bolognese Amico Aspertini (1474-1552)<sup>23</sup> oppure i ritratti che il Pintoricchio inserisce negli affreschi con *Storie di Pio II* nella Libreria Piccolomini del duomo di Siena (1505-1507), dove i personaggi indossano copricapi neri molto simili come foggia all'esempio sardo<sup>24</sup>.

Sappiamo che il *Retablo di Villamar* fu commissionato da Salvatore Aymerich (Cagliari 1493-1563) signore di Mara, che fece apporre i suoi stemmi all'estremità dei polvaroli: possiamo riconoscere nel giovane raffigurato da Pietro nella *Crocifissione* un "ritratto" del nobile committente? Diamo intanto qualche ragguaglio sulla vita di questo illustre personaggio: nel 1486 gli Aymerich acquisiscono il feudo e Salvatore, nato a Cagliari il 23 Maggio 1493, lo eredita alla morte del padre Pietro, avvenuta in tenera età; cresce, quindi, sotto la tutela dello zio Giovanni Nicolò<sup>25</sup>. Presto si dimostra così saggio e maturo che nel 1507, appena quattordicenne, ottiene da parte del Re la facoltà di amministrare i propri beni senza tutela. Nel 1515 lo troviamo impegnato a curare gli interessi della Compagnia Aymerich, società mercantile con sede a Barcellona; questo incarico lo porta a spostarsi frequentemente tra Catalogna e la Sardegna. Segue i sovrani iberici nelle campagne militari in Francia, Spagna, Germania, Italia ed Africa. Per meriti militari il 20 dicembre 1521 ottiene da Carlo V il diploma di nobiltà; nel 1524, inviato a Madrid presso la Corte dallo stamento militare del parlamento sardo, riesce ad ottenere l'esenzione del donativo straordinario in occasione delle nozze reali<sup>26</sup>. Il 25 maggio 1518, quando Pietro Cavarò firma il retablo di Villamar, don Salvatore aveva appena compiuto venticinque anni di età.

E' ben noto come nell'arte sarda dei secoli XV e XVI, pur non mancando qualche raro esempio scultoreo, ebbe netta prevalenza il retablo pittorico, nella cui struttura e decorazione venivano coinvolti altri operatori specializzati ( falegnami, intagliatori, stuccatori, doratori) che coadiuvavano il pittore<sup>27</sup>. A Villamar tutte le tavole dipinte, ad eccezione della *Crocifissione* che è un notturno, sono arricchite dalla foglia d'oro, data nella tecnica del guazzo su una preparazione di bolo rosso; l'oro, dopo la brunitura per una perfetta adesione al supporto ligneo, è stato impreziosito da una ricca decorazione incisa a bulino<sup>28</sup>.

Nel fondo oro del *Retablo di Villamar* individuiamo il motivo decorativo più diffuso nella tessitura nel corso del Quattrocento, quello "della melagrana", inserito entro maglie polilobate, inferiormente aperte e unite tra loro da sontuosi elementi vegetali (rami, fogliame, ecc.) accartocciati e intrecciati tra loro<sup>29</sup> (Figs. 4-5). Il partito ornamentale, disposto a coprire tutta la superficie aurea, si compone di una sorta di "candelabra" vegetale a sviluppo verticale e disposizione sfalsata: da un fusto centrale, che alterna vasi con bouquet, frutti di melagrana e rami ondulanti e simmetricamente speculari, nascono carnosi fiori e foglie d'acanto.

La melagrana, motivo antichissimo simbolo della rinascita, di origine persiana, in ambito cristiano assume molteplici valenze simboliche: la presenza di tanti semi in un unico involucro allude alla comunione dei santi e quindi alla Chiesa, oppure alla vita eterna, alla resurrezione; il legno secco che riorisce è invece simbolica allusione alla croce di Cristo, così come le foglie spinose del cardo alludono alla sua Passione<sup>30</sup>. Gli schemi compositivi con motivo alla melagrana (contaminato con la pigna o altri semi o frutti come la mora) sono riconducibili a due tipologie: a pigna isolata e simmetrica entro maglie ogivali oppure a tronco ondulante, rispettivamente definiti "a cammino" o "a griccia" con i termini storici utilizzati nel *Trattato dell'Arte della Seta*, di Anonimo fiorentino della II metà del XV secolo, pubblicato dal Gargioli (1868) (Tav. I ). A lungo lo schema a griccia, che ha prevalso nella prima metà del XV secolo per scomparire alla fine del secolo, è stato considerato più antico rispetto a quello a cammino, che ha goduto di ampia fortuna anche nel corso del XVI secolo, mentre oggi si tende a considerare le due varianti pressochè coeve; negli ultimi anni è stato evidenziato che i due termini *cammino* e *griccia* alludono a dati tecnici, quali l'armatura del telaio e la costruzione del tessuto, e non ad elementi stilistico-compositivi. La decorazione, per la quale solitamente si preferiva il velluto di seta, vede prevalere due modelli, risultanti da una complessa evoluzione storica: il raffinato motivo di melagrane e fiori di cardo su tronco ondulato e la sua variante del disegno cosiddetto "ad inferiata" tipico delle manifatture veneziane, che all'elemento del frutto inserito entro un disegno a foglia gotica lobata unisce temi della cancellata orientale in ferro battuto<sup>31</sup> (Tav. II).

In Europa la diffusione di questa tipologia tessile nel XV e XVI secolo fu vastissima come documentano le opere rinascimentali di maestri fiamminghi (Jan van Eyck, *Vergine e Bambino con il cancelliere Nicolas Rolin*,

1434-35, Louvre) e italiani (nel piviale di S. *Agostino* di Piero della Francesca; nelle vesti della Vergine nella *Pala di San Cassiano*, Antonello da Messina 1475-76, Vienna, Kunsthistorisches Museum; nel drappo sotto il trono della Vergine nella *pala di Castelfranco* di Giorgione). Nell'arte sarda la diffusione del motivo alla melagrana è attestata sia in scultura, ad esempio nel sontuoso manto in *estofado de oro* della *Madonna di Bonaria*, venerato simulacro ligneo databile agli ultimi decenni del XV secolo, sia in pittura nel *Retablo della Visitazione* di Joan Barcelò (doc. 1488-1516), nel *Retablo del Presepio* dell'omonimo Maestro, nel *Retablo di S. Eligio* del Maestro di Sanluri (tutti nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari), o nei retable di Castelsardo e Tuili, opere del Maestro di Castelsardo<sup>32</sup> (Tav. III).

E' stato calcolato che a quel tempo il disegno tessile cambiava all'incirca ogni vent'anni, pertanto risulta molto difficile utilizzare le stoffe dipinte come indicatori cronologici; solitamente si riesce a datare con certezza un disegno solo in riferimento ad una precisa personalità storica (per esempio la pianeta di Pio II, defunto nel 1464<sup>33</sup> e il drappo funebre di Sigismondo Pandolfo Malatesta, morto nel 1468<sup>34</sup>) oppure in riferimento a ritratti, come quello celebre di Agnolo Bronzino, che ritrae *Eleonora di Toledo* (1544-45, Firenze, Uffizi) mentre indossa il sontuoso abito in velluto, pagato 240 dobloni d'oro grandi, recentemente restaurato e oggi nelle collezioni di Palazzo Pitti.

Tornando al fondo d'oro del *Retablo di Villamar*, è opportuno rimarcare che, sebbene il motivo alla melagrana sia tipico delle stoffe rinascimentali, il particolare gioco luministico tra zone lisce e altre puntinate, che con effetti chiaroscurali cerca di dare risalto plastico al disegno, è invece tipico dei migliori lavori di oreficeria ed argenteria; le decorazioni incise nelle aureole —entro cornici concentriche si alternano motivi ornamentali a cane corrente, a pelte stilizzate, ad archetti, con giglietti e altri fiorellini apposti a punzone— individuano il tipico repertorio utilizzato dalla bottega di Stampace (Tav. III) e sono abbinata ad epigrafi: l'aureola di Pietro reca la scritta: "*Argentus et aurum non est michi [quod autem habeo, hoc tibi do: In nomine Iesu Christi Nazareni surge, et ambula].*" (At 3, 6), che fa riferimento al miracolo del paralitico; l'aureola di Paolo invece, che recita: "*Mundus michi crucifixus est et [ego mundo]*" (Gal 6, 14), esalta la sua fede nella croce salvifica di Cristo.

Recentemente Vittorio Natale (2001) ha proposto l'attribuzione a Pietro Cavarò e agli anni 1515-1525 di un piccolo trittico portatile, conservato nel santuario piemontese di Vicoforte, già appartenuto al papa Pio V quand'era vescovo della diocesi di Mondovì (1566-1572)<sup>35</sup>. Entro cornici dorate di gusto tardogotico, sono raffigurati la *Madonna con Bambino* e un *Angelo* al centro, l'*arcangelo Michele* a sinistra e S. *Onofrio eremita* a destra (Fig. 6). Le affinità principali con l'opera di Pietro vengono giustamente individuate nel *Retablo di Villamar* e nel *Compianto* della Pinacoteca di Cagliari, in particolare nelle pieghe nervose di gusto fiammingo, accentuate da dense zone d'ombra, nella tendenza ad articolare geometricamente le mani e ad ingrandire i piedi; i motivi del fondo oro (giglietti e fiorellini a punzone) corrispondono al repertorio della bottega stampacina.

Del *Retablo della Madonna dei sette dolori*, scomposto tra la chiesa di S. Rosalia e la Pinacoteca Nazionale di Cagliari, numerosi scomparti laterali sono stati dispersi nel mercato antiquario; se di alcuna rimane memoria fotografica, di altri si è persa ogni traccia<sup>36</sup>. La struggente e patetica figura dell'*Addolorata* (Fig. 7) è espressione dello stesso gusto ispano-fiammingo del *Retablo di Villamar*; vi troviamo la medesima tipologia di ornati negli sfondi aurei e nelle aureole (motivi ad onde, archetti, fiorellini stilizzati dati a punzone), arricchite da iscrizioni latine con citazioni scritturistiche (Fig. 8). E' assai probabile che il doratore sia uno specialista del settore, diverso dal pittore e suo collaboratore di bottega; si può quindi avanzare l'ipotesi che la tavola vada collocata in anni non lontani dal *Retablo di Villamar* e che abbia collaborato con Pietro lo stesso raffinato ma sconosciuto doratore. La frase *Venite et videte si est dolor sicut dolor meus* (Lam 1, 12), presente nell'aureola della Vergine, è un lamento della città di Gerusalemme, abbandonata dai suoi figli, attribuito all'*Addolorata* nei riti del venerdì santo. Maria, immagine dei credenti, rappresenta l'umanità orfana del Salvatore; nell'opera risulta quindi un chiaro invito alla meditazione spirituale.

Nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari si conserva una tavola con S. *Agostino in cattedra* (Fig. 9), scomparto residuo di un altro retablo che Pietro Cavarò realizzò per la chiesa di S. Agostino extra moenia di Cagliari<sup>37</sup>. S. Agostino vescovo è seduto su un trono entro un'architettonica nicchia rinascimentale nell'atto di schiacciare l'eresia manichea (come si deduce dall'iscrizione nel cartiglio), rappresentata come un vecchio barbuto col capo coperto da turbante. Nel fondo oro alle spalle del Santo si individua una griglia a losanghe racchiudenti fiori quadripetali che, intrecciati diagonalmente con bastoncini, danno un motivo risultante simile ad una croce raggiata (Fig. 10); nell'aureola sono presenti motivi a matassa, archetti, punzoni puntiformi e raggi incisi. E' stato già segnalato da Renata Serra (1980) come i motivi presenti nel fondo oro siano tipici dell'argenteria spagnola e sarda, utilizzati nel "rivestimento d'aste di bordoni, di croci processionali, di pastorali, d'aspersori e di mazze da parata"<sup>38</sup>; nel dipinto S. Agostino regge un baccolo pastorale con nodo architettonico, assai vicino al pregevole

esemplare del duomo di Iglesias —marcato CA in caratteri gotici e databile agli inizi del '500— il quale presenta nel fusto una griglia decorativa a losanghe con fiori cruciformi raggiati assai prossima a quella del fondo oro della tavola (Fig. 11)<sup>39</sup>.

Nella folla di ecclesiastici di vari ordini religiosi (Agostiniani, Mercedari e Trinitari) cui il Santo consegna la regola compare un cavaliere di Santiago (Fig. 12): severamente vestito di nero con la croce rossa dell'Ordine sul petto, dallo scollo spunta il delicato pizzetto bianco della camicia, sul capo porta una berretta di panno nero simile a quella cui si è fatto cenno per il personaggio presente nella *Crocefissione* di Villamar, in cui ho proposto di riconoscere il committente don Salvatore Aymerich. Pur rimarcando che Pietro Cavarò era pittore che aveva maggiore consuetudine con storie sacre piuttosto che con la ritrattistica, dal confronto tra i due personaggi traspare una certa somiglianza fisiognomica, rintracciabile nell'arco delle sopracciglia, negli occhi piccoli e ravvicinati, nella linea dritta del naso allungato, nella forma arrotondata delle guance e nel mento squadrato, con l'accento di barba che spunta; in effetti, potrebbe forse trattarsi dello stesso personaggio, più anziano di alcuni anni rispetto al giovanotto di Villamar (1518). Occorre ricordare che l'Ordine di Santiago era un ordine cavalleresco, molto elitario, a capo del quale era lo stesso imperatore Carlo V. Per accedervi erano necessari tre elementi: legittimità, *limpieza de sangre* e nobiltà di lignaggio; per accertare tali requisiti veniva attivata un'inchiesta (*expediente*) sui nobili candidati di cui veniva dato incarico ad altri due cavalieri. Una volta ottenute le necessarie informazioni, si otteneva l'ambito titolo di cavaliere che conferiva lo status di clerico sposato<sup>40</sup>.

Inviato nel 1524 a Madrid presso la Corte come sindaco dello Stamento Militare, Salvatore Aymerich riceve il diploma di cavaliere dell'Ordine di Santiago nel 1534<sup>41</sup>. Durante l'impresa di Tunisi, fu nominato governatore della fortezza di La Goletta da Carlo V che nel 1535 gli concesse di fregiare lo stemma con l'aquila bicipite imperiale. La presenza del ritratto nel dipinto cagliaritano induce ad ipotizzare che anche questo sia stato commissionato dal signore di Mara, forse in occasione dell'ottenimento della dignità nobiliare (1521), e che, quando rientrò a Cagliari nella primavera del 1536 accolto trionfalmente dai concittadini<sup>42</sup>, abbia voluto sottolineare l'importante favore imperiale di cui godeva facendo aggiungere la croce rossa di Santiago nel suo ritratto. Successivamente don Salvatore interviene anche per ampliare e ammodernare la cappella nobiliare di sua proprietà, sita nel Castello di Cagliari tra il Duomo e il Palazzo di Città, sede dell'amministrazione comunale: col consenso del vicario generale rev. Miquel Arena, nel giugno 1549 i consiglieri civici confermano a Salvatore Aymerich la licenza, già rilasciatagli nel 1545, di allargare di sei palmi piccoli nel lato verso la cappella di S. Anna della cattedrale la *Capella de Nostra Senyora de Speranca*, e sistemarne la facciata verso la *Casa de la Ciutat* realizzando un portale ampio quanto vorrà ma vietandogli di potervi addossare un portico né realizzare più di due *scalons*<sup>43</sup>.

Ma torniamo a seguire le vicende artistiche di Pietro Cavarò. Nel 1526 i consiglieri della città di Cagliari commissionano a Pietro un retablo per la cappella di S. Michele nella cattedrale di Cagliari<sup>44</sup>. Per R. Coroneo l'opera è identificabile nel *Retablo dei Consiglieri* (Cagliari, Municipio) sia per la posizione privilegiata dell'arcangelo al centro del polvarolo in alto, sia per la dedica del polittico alla Madonna titolare della cattedrale, sia per il rilievo dato alla figura di S. Cecilia, compatrona della cattedrale<sup>45</sup>. A sostegno di questa tesi ritengo deponga il fatto che la cappella di S. Michele avesse come doppia intitolazione quella della *Pietà*, la cui bella immagine è presente al centro della predella. Le attribuzioni di quest'opera hanno variato nel tempo, passando dall'assegnazione a Pietro Cavarò, al figlio Michele e al pittore spagnolo Pedro Machuca, per tornare recentemente a Pietro sulla base di una ricevuta di pagamento che il 29 novembre 1527 Pietro Cavarò firma ai consiglieri civici per il retablo commissionatogli l'anno prima<sup>46</sup>. Dal confronto dei disegni preparatori del retablo di Cagliari con quelli delle ancone di Villamar e Suelli, l'intervento di Pietro può considerarsi pressoché accertato nella predella e nei polvaroli mentre gli scomparti principali vengono assegnati ad un altro artista forse napoletano, a conoscenza del repertorio di disegni e delle opere di Raffaello<sup>47</sup>.

Per quanto concerne il *Retablo dei Beneficiati* (Cagliari, Museo del Tesoro del Duomo) le proposte attributive, estrapolando il polittico dalla produzione di Pietro o di Michele, l'hanno assegnato ad un ignoto manierista ospite della Bottega di Stampace oppure al pittore spagnolo Pedro Machuca<sup>48</sup>. Sempre sulla base delle indagini diagnostiche legate agli ultimi restauri s'individuano almeno due distinte mani di pittori forestieri, permeati di cultura italiana del Rinascimento maturo, che potrebbero avere usufruito dell'ospitalità di Pietro come fa pensare l'iconografia del *Crocifisso*, assolutamente tipica della bottega stampacina.

Nel 1528 i sindaci del quartiere di Villanova in Cagliari commissionano a Pietro un retablo dedicato a S. Giacomo maggiore e S. Giacomo minore<sup>49</sup>. Si prescrive che l'artista dovrà *pintar dit retaulo be y perfetament ... de bones y fines colors y a oli y daur de or fi tota la massoneria coes pilars, tunas, cembranes, coronas, claroboyes y qualsevol altre obre de talla*. Nello scomparto centrale, sotto la *Crocefissione*, andavano dipinti *San Jaume major y Sant Jaume menor* le cui figure dovevano essere *grans y abultats tant quant sera la granarja de dit qua-*

dro; negli scomparti minori a sinistra *Circoncisione*, SS. *Caterina e Barbara*, SS. *Felice e Andrea*, a destra *Natività*, SS. *Anna e Cecilia*, SS. *Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, nella predella la *Pietà* tra storie di S. Giacomo minore e di S. Giacomo maggiore, nei polvaroli *Profeti e Sibille*, nei portali SS. *Pietro e Paolo*. Fra i testimoni compare il *faber lignarius* Comida Arcedi, forse già aiutante di Pietro ma che certamente collabora poi con il figlio Michele e con Antioco Mainas<sup>50</sup>.

Sulla base delle indicazioni documentarie, R. Serra individua due scomparti residui nei *portals* con i SS. *Pietro e Paolo* (Cagliari, Pinacoteca Nazionale) che lo Spano descrive nella chiesa di S. Domenico (Fig. 13)<sup>51</sup>: le due monumentali figure degli apostoli si stagliano contro un fondo oro costituito da maglie quadrilobate, composte da quattro volute a C affrontate fra loro, racchiudenti piccoli motivi ornamentali, che campiscono anche gli spazi di risulta delle maglie le quali, giustapposte tra loro, sono disposte a righe diagonali a coprire tutta la superficie superiormente centinata delle tavole (Fig. 14). Il confronto più pertinente può essere individuato nelle inferriate rinascimentali in ferro battuto e nei velluti rilevati definiti, con termine ottocentesco, "ad inferriata". Nelle cornici perimetrali dell'aureola di Pietro troviamo una successione di motivi incisi (perle, girali fitomorfi, motivi a matassa) e a punzone (triangolini e archetti), nell'aureola di S. Paolo sono presenti motivi analoghi ma non nello stesso ordine e alternati a fasce prive di decoro.

Secondo un antico inventario, alla data del 1 maggio 1659 il grandioso retablo di S. Giacomo era già stato spostato dalla sua sede originaria e modificato:

"Et pº en lo mitg de dit cor hi ha un quadro gran de retablo antich pintat ab diferentes efigies y en comensant al cap de dit quadro li ha pintat un Christo crucificat ab los dos lladres, al peu Sanct Jaume Mayor y Menor, a ma dreta comensant ademunt la Nativitat de Cristo, immediatamen seguex Santa Anna, Nostra Senora ab lo nigno Gesus y Santa Catilina che la esposa donantli lo anell, abaix Sant Joan Baptista y Evangelista, a ma squerra la Circumcisio del Senor en mitg Santa Sesilia y Santa Barbara, al peu Sant Andrea e San Felipe apostols, als costat que ixin del retaulo en lo entorn algun profetas, al peu del qual retaulo hi a un parastage estrellat del color del cell en lo qual hi esta una image de Nostra Senora ab lo Nigno Gesus en lo bras esquer tota deaurada ab una corona de lautº enargentada, y en la ma dreta una camandula de ambria molt colorada y en lo pedestallo una lletras doradas EXALTADA EST SANCTA DEI GENETRIX SUPER COROS ANGELORUM], te per invocatio Nostra Senora de la Pau"<sup>52</sup>.

Secondo le norme tridentine, il retablo era stato sostituito nell'altare maggiore da un tabernacolo architettonico ornato da statue lignee<sup>53</sup>.

Non è convincente l'attribuzione a Pietro Cavarò, con una datazione intorno al 1530, avanzata da Giovanni Sarti nel catalogo *Primitifs et Manieristes italiens (1370-1570)*, di un'interessante *Crocifissione* che, probabile elemento di uno scomposto retablo, rappresenta la scena all'interno di un bel paesaggio naturale che scandisce i piani di profondità. Sulla base del contrasto sul fondo oro dei toni cromatici azzurrini, la *Crocifissione* viene posta a confronto col S. *Giovanni Battista* ed il *Battesimo di Cristo* di Villamar e con l'*Addolorata* e il *Compianto* di Cagliari; dall'antiquario parigino vengono individuati come elementi tipicamente cagliaritari la tipologia della croce e le nervature del legno, tracciate in senso verticale nel montante ed a sviluppo orizzontale nel braccio trasverso. A mio parere, invece, il manieristico allungamento delle figure dell'*Addolorata* e di S. *Giovanni* e la sproporzione delle teste, troppo minute rispetto al corpo, ricordano maggiormente lo stile del Maestro di Ozieri o di un artista a lui vicino; il confronto più pertinente è con la *Crocifissione* del *Polittico di S. Elena* di Benetutti, dove però i dolenti sono inginocchiati ai lati della croce. Nel *Crocifisso* parigino, eccessivamente piccolo in proporzione agli altri due personaggi, un lembo del perizoma presenta un inedito movimento con decorativo ritmo ternario. Lo differenzia dalle opere del Maestro di Ozieri il fatto che il cielo cupo e minaccioso, denso di nubi ed effetti luministici, venga sostituito da un arcaico fondo d'oro ad arabeschi incisi<sup>54</sup>.

Nel 1533 Pietro ha terminato di dipingere il *Retablo del Santo Cristo* per la chiesa di S. Francesco di Oristano<sup>55</sup>. Se viene riconosciuta come autografa la tavola con S. *Francesco che riceve le stigmate* (Fig. 15), oggi nella sacrestia della chiesa, nelle rimanenti nove tavole conservate nell'Antiquarium Arborense s'individua la partecipazione di collaboratori tra cui forse il figlio Michele. Per l'iconografia della tavola centrale è stato individuato un preciso riferimento nelle *Stigmate di S. Francesco* di Pedro Fernandez, opera databile al 1515 (Torino, Galleria Sabauda). Anche se documentata, l'opera oristanese rimane tra le più problematiche dell'artista, perchè qui Pietro compie una svolta neo-quattrocentesca con l'appiattimento dei volumi e l'impostazione trasversale della figura nello spazio, l'uso di una marcata linea di contorno e l'inserimento di dettagli descrittivi e naturalistici di gusto fiammingo<sup>56</sup>. E' stata avanzata l'ipotesi che gli scomparti pittorici costituissero gli elementi di un retablo costruito

intorno al venerato simulacro ligneo del Crocifisso detto di Nicodemo<sup>57</sup>. Messo da parte il tradizionale fondo oro, Pietro utilizza larghe aperture paesistiche; nell'aureola del Santo invece in un'esuberanza ornamentale si succedono ben dieci diverse cornici con motivi, a punzone o incisi, a cane corrente, a pelte stilizzate, a onde e volute con foglie d'acanto, a classicistici girali con pampini d'uva, a triangolino e archetti (Figs. 16-17).

Unanimemente gli studiosi hanno sempre rilevato la compresenza di Pietro e Michele nella fase d'impianto disegnativo e di stesura cromatica del *Retablo di Suelli* (1533-35 ca) (Fig. 18), insieme alla partecipazione di altri aiuti di bottega. I dati emersi dalle indagini diagnostiche hanno evidenziato che il disegno preparatorio non è di un'unica mano. Pietro avrebbe disegnato la maggior parte delle tavole, in particolare il *S. Pietro papa* ed il servente alla sua destra che regge il libro, la figura di *S. Paolo*, gli scomparti con il *Quo Vadis?* e la *Liberazione di S. Pietro*: il disegno, sempre molto preciso e dettagliato, marca a pennello i contorni delle vesti mentre segna a tratteggio parallelo o incrociato le ombre e le sfumature degli incarnati; la stesura pittorica segue fedelmente il disegno, tranne qualche rara eccezione. È interessante notare che a distanza di quindici anni, tanto intercorre dal *Retablo di Villamar*, le caratteristiche del disegno di Pietro rimangono invariate.

In questo retablo Pietro utilizza la foglia d'oro ma anche i drappi d'onore tesi dietro le figure dei santi: damasco bianco per *S. Paolo*, verde per *S. Giorgio di Suelli*, dove riappare il motivo "alla melagrana" entro maglie ogivali, per *S. Pietro in cattedra*, invece, un tessuto scuro su cui spiccano in oro losanghe racchiudenti fiori quadripetali, motivo riproposto nei fondi aurei degli scomparti laterali in basso, simili a quelli del *S. Agostino in cattedra*.

Recentemente è stato reso noto il documento di commissione nel 1535 di un retablo scultoreo in alabastro e legno per la cattedrale di Oristano da parte dell'arcivescovo e dei canonici, del podestà e dei consiglieri civici<sup>58</sup>; l'opera doveva rappresentare la *Vergine e gli Apostoli*. Un elemento di grande interesse è la collaborazione di Pietro Cavarò con lo scultore barcellonese Jaume Rigalt (esperto nell'intaglio della pietra e del legno, noto per aver lavorato in Catalogna e in Aragona, dove è documentato tra il 1537 ed il 1574, anno della morte): il rapporto tra i due artisti non solo dà concretezza all'ipotesi che Pietro abbia ospitato nella sua bottega stampacina altri artisti, iberici e italiani, ma ci fa capire anche come i suoi legami con l'ambiente artistico barcellonese fossero sempre forti. Non è dato sapere se il progetto sia mai stato realizzato perché l'antica cattedrale fu ammodernata nel corso del Settecento, in particolare il presbiterio<sup>59</sup>, e due anni dopo il contratto erano già scomparsi sia mons. Pujacòns che il pittore sardo. Presso il duomo oristanese si conservano alcune statue in legno intagliato e policromato, residui elementi di un gruppo del XVI secolo, raffigurano otto *Apostoli* di piccole dimensioni: seduti, in attitudini diverse, hanno volti estatici o atteggiati a stupore. Non vi è certezza se queste statuette appartenessero al retablo progettato da Pietro e scolpito da Rigalt ma a favore di questa ipotesi vi è l'espressività dei volti degli otto santi, raffigurati con le bocche socchiuse in cui si vedono i denti, caratteristica che ritroviamo in molti lavori di Pietro Cavarò<sup>60</sup>.

Ancora sostanzialmente inedito il "restauro" compiuto da Pietro, in collaborazione forse con Michele, sulla *Madonna col Bambino* (Cagliari, Museo della Chiesa di S. Eulalia) (Fig. 19)<sup>61</sup>. L'immagine devozionale, opera di un ignoto seguace di Duccio attivo ai primi del Trecento<sup>62</sup>, fu ridipinta ai primi del '500 nella Bottega di Stampace, dove fu aggiornata iconograficamente: in particolare furono modificati il velo e la manica della Vergine, il volto e la veste del Bambino, la posizione delle mani di madre e figlio, ornando il fondo oro con maglie a losanga racchiudenti fiori quadripetali cruciformi di gusto tardogotico, analoghi a quelli presenti nel *S. Agostino in cattedra*. Come si è detto, è possibile riscontrare questa ornamentazione sulle aste di croci, pastorali e bordoni processionali in argento di produzione cagliaritana del XVI secolo.

Le ultime notizie documentarie su Pietro lo ricordano nel 1536 possessore di un terreno a Cagliari, in località *Muntò dels judeus*, che verrà rivenduto dopo la sua morte. Per quanto concerne la sua attività lavorativa, il 4 maggio 1537 Pietro riceve il saldo per un retablo per la chiesa di Nurri (perduto) e l'incarico per la pala d'altare della cattedrale di Iglesias, che aveva cominciato ad *enguixar* ma che, rimasta incompiuta, viene riaffidata l'anno dopo al figlio Michele e ad Antioco Mainas<sup>63</sup>. Anche se non conosciamo la data di morte di Pietro Cavarò, possiamo circoscriverla tra il 4 ed il 7 del mese di maggio 1537. Curatori testamentari sono il canonico Antonio Cavarò Pintor, suo fratello, poi vescovo di Bosa, e il mercante Andrea Orrù, suo cognato.

Stupisce che nelle ricognizioni archivistiche non siano finora emersi nomi di battiloro e doratori, attivi in Sardegna nel XV e XVI secolo; al momento è un'eccezione il battiloro Gerolamo della Porta, che nel 1544 vende un terreno a Michele Cavarò<sup>64</sup>.

Sorge quindi il dubbio che gli anonimi e abili doratori che hanno collaborato con Pietro e la sua bottega vadano ricercati tra gli argentieri e gli orefici, riuniti insieme agli altri lavoratori dei metalli nella Confraternita di S. Eligio (*S. Aloy*) sia a Cagliari, come ad Alghero e a Sassari. Per il Quattrocento giunge ad analoghe conclusio-



ni Cecilia Tasca, che ipotizza la collaborazione dell'argentiere cagliaritano Leonardo Cani (doc. 1454-58) coi pittori Rafael Thomas e Joan Figuera nell'esecuzione del fondo oro del *Retablo di S. Bernardino* (1455-56) (Cagliari, Pinacoteca Nazionale)<sup>65</sup>. Per il Cinquecento, se prendiamo in considerazione gli argentieri attivi a Cagliari entro l'orizzonte cronologico di Pietro, ci troviamo di fronte una ventina di nomi: Antonio Giovanni Arjo<sup>66</sup>, Francesco Dessi, Jaume Font<sup>67</sup>, Salvatore Grosso, Leonardo e Pietro Guiu<sup>68</sup>, Francesco Llinares, Bartolomeo Maltes<sup>69</sup>, Giacomo Miquel, Johan Miralles<sup>70</sup>, Andrea Pitzalis, Pietro Antonio e Joannot Pitzolo<sup>71</sup>, Giacomo, Giovanni Antonio e Michele Pitxoni<sup>72</sup>, Gerolamo Tocco<sup>73</sup>, Francisco Torres<sup>74</sup>, Miquel Uda<sup>75</sup>. Volendo restringere il campo agli argentieri residenti a Stampace, si conoscono i nomi di Francesco Dessi, Francesco Llinares, Bartolomeo Maltes, Giacomo Miquel e Giacomo Pitxoni.

Una piccola rosa di nomi, dunque, alcuni dei quali però risultano in contatto con i pittori della Scuola di Stampace o contemporaneamente operosi negli stessi luoghi. Francesco Llinares, *aurifex*, realizza due candelieri per i consiglieri civici di Cagliari nel 1527, anno in cui l'argentiere Pietro Guiu, unitamente a mastro Jaume Font, riceve dagli stessi committenti 100 ducati d'oro per la doratura di una croce d'argento, realizzata nel 1499 dall'argentiere Bernardino Sollanes<sup>76</sup>. Vale la pena di sottolineare che nello stesso anno Pietro consegna il *Retablo dei Consiglieri* a Cagliari e che nel 1532 lavora al *Retablo del Santo Cristo* per la chiesa di S. Francesco di Oristano proprio mentre il Llinares sta eseguendo i bordini processionali per il duomo della stessa città<sup>77</sup>. E non è certo casuale che l'*aurifaber* Giacomo Pitxoni, appena pochi giorni dopo la morte di Pietro, il 18 maggio 1537 entri nella bottega del fratello Antonio Giovanni, ben noto orefice, che s'impegna a fornirgli fuoco e materiali necessari per il suo lavoro<sup>78</sup>: tutto farebbe pensare che Giacomo fosse sino a quel momento impegnato a tempo pieno nella bottega di Pietro.

Quanto a Francesco Dessi e Giacomo Miquel, fanno da testimoni nel 1546 all'atto in cui la Confraternita dei Calzetta (*calseters*) commissiona a Michele Cavarò lo scomparso *Retablo di Nostra Signora degli Angeli*<sup>79</sup>. Nello stesso anno l'orefice Antonio Giovanni Pitxoni, insieme con gli altri *obers de Sanct Nicolau*, commissiona ad Antioco Mainas un retablo (perduto) per la chiesa di S. Nicola a Cagliari<sup>80</sup>.

Per concludere, occorre rilevare che anche in due opere attribuite a Michele Cavarò (doc. 1538/+1584), figlio di Pietro, è presente il fondo oro: nel *Retablo di Bonaria*, limitatamente alla tavola centrale della *Madonna col cardellino* (Fig. 20), garbata opera di memoria raffaellesca —di cui ultimamente viene ridiscussa l'attribuzione— e la tavola con il *Matrimonio mistico di S. Caterina* (Fig. 22) (Pirri, parrocchiale), interessante recupero da restauro che ha consentito l'assegnazione a Michele<sup>81</sup>. Nella prima opera alle spalle della Vergine e degli angeli musicanti e reggicorona si staglia una griglia a losanghe interamente campite da carnosì quadrifogli nervati (Fig. 21), motivo ancora di sapore tardogotico derivato dalla trasformazione del fiore quadripetalo raggiato presente nel *S. Agostino in cattedra*, che trova confronti con i rosoni in pietra scolpiti dai *picapedrers* sardi. Nella seconda tavola analogo partito orna il drappo d'onore (Figs. 23-24) retto da due angeli dietro la Vergine e Santa Caterina<sup>82</sup>. Infine, va segnalato invece che, se anche utilizza i partiti decorativi del repertorio di bottega della Scuola di Stampace per contornare le aureole della Vergine e dei santi (*Crocefissioni* di Furtei e Pirri, retabli di Gersei, Iglelias e Lunamatrona) Antioco Mainas abbandona l'uso dei fondi oro nelle sue opere<sup>83</sup>.

A considerare la tecnica di realizzazione e i motivi ornamentali dei fondi oro delle opere firmate e attribuite a Pietro Cavarò, i doratori che collaborano con l'artista e la bottega di Stampace potevano essere più d'uno e la loro identità potrebbe celarsi tra gli argentieri cagliaritani attivi in quell'epoca. Sembra ragionevole pensare che le opere attribuite (anche dubitativamente) a Michele munite di fondi oro non dovrebbero discostarsi troppo quanto a cronologia dalla fase di attività paterna, anzi a maggior ragione potrebbero essere opera di collaborazione fra padre e figlio, oppure essere state lasciate incompiute da Pietro e concluse da Michele. Ne è conferma l'abbandono dei tradizionali fondi oro nelle altre opere note di Michele, in cui l'uso dell'oro è limitato alle aureole<sup>84</sup>. Scompaiono gli operatori specializzati con cui la bottega collaborava? Al cambio generazionale corrisponde una modifica del clima culturale? A questi problemi non siamo in grado, per ora, di dare risposte bene argomentate.

## NOTES

<sup>1</sup> Su Pietro Cavarò e la Scuola di Stampace: C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, Lorenzo Cavarò, in "Archivio Storico Sardo", XV, 1924, pp. 3-25; G. Goddard King, *Sardinian painting I, The painters of the Gold Backgrounds*, Pennsylvania, Bryn Mawr College, 1923 (trad. it.: *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, a cura di R. Coroneo, Nuoro 2000); F. Nicolini, *Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in "Napoli Nobilissima", 2, 1923; R. Di Tucci, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in "Archivio Storico per le province napoletane" X, 1924, pp. 373-381; C. Aru, *Maestro Pietro Sardo*, in "Il Nuraghe", II, 1924, n. 14, pp. 5-7; F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925; C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, II, I documenti d'archivio*, in "Archivio Storico Sardo" XVI, 1926, pp. 161-223; R. Delogu, *Il maestro di Olzai e le origini della Scuola di Stampace*, in "Studi Sardi" VI, 1945, pp. 5-21; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, XII, II, Cambridge Mass. 1958; C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962; G. Olla Repetto, *Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento*, in "Commentari" XV (1964), pp. 119-127; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia (1969), pp. 177-412 (rist.: Milano 1984); S. Iusco, *Per un retablo di Pietro Cavarò* in "Paragone" n. 255, maggio 1971, pp. 64-71; G. Alparone, *Ipo era sardo (ipotesi su Pietro Cavarò a Napoli)*, in "Rassegna d'Arte" II, nn. 3-4 1973, pp. 29-31; R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980, pp. 30-34, passim; *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra, Cagliari 1985; M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*,

Cagliari 1987, pp. 17-20; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1988, pp. 527-534; *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. I, Cagliari 1988; R. Serra, *La posizione della pittura nel panorama cultural sardo-aragonese*, in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna* (secc. XIV-XV), Deputazione di Storia Patria per la Sardegna 1989, pp. 89-93; R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990 (schede R. Coroneo), pp. 171-233; L. Siddi, *La pittura del Cinquecento in La società sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, Quart 1992, pp. 90-109; R. Serra, *Il Retablo di Villamar. Committenza e integrazione fra pittura e architettura in Villamar. Una comunità, la sua storia*, a cura di G. Murgia, Dolianova 1993, pp. 355-36; A. Pillittu, *Voci Cavarò (Pintor)*, in "Allgemeines Künstler-Lexikon", vol. XVII, München-Leipzig 1997, pp. 380-382; M. Serrelli, U. Zucca, *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano*, in "Biblioteca Franciscana Sarda" VIII (1999), pp. 325-336; R. Serra, *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, in *Gli Anni Santi nella Storia*, a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 2000, pp. 107-128; A. Pasolini, *Un retablo scultoreo per il duomo di Oristano*, in "Theologica & Historica" XIV (2005), pp. 317-328; M. G. Scano Naitza, *Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, in P. Pulina, S. Tola, *Il tesoro del canonico. Vita, opere e virtù di Giovanni Spano (1803-1878)*, Sassari 2005, pp. 183-209; Ead., *Presències catalanes a la pintura de Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III, Darreres manifestacions*, Barcelona 2006, pp. 245-255.

<sup>2</sup> Peroto Mainas, figlio di Antioco, viveva invece in vico S. Anna a Stampace. Per quanto concerne i rapporti di parentela e le notizie sul domicilio dei pittori: C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit.;

sulla città di Cagliari: D. Scano, *Forma Kalaris*, Cagliari 1934; M. B. Urban, *Cagliari aragonese. Topografia e insediamento*, edizioni Istituto sui rapporti italo-iberici, Cagliari 2000.

<sup>3</sup> Cfr. I. Farci, *Guida alla basilica di Sant'Elena*, Quartu, 2007, nota 1, p. 66.

<sup>4</sup> Sul periodo storico: *La società sarda in età spagnola* (a cura di F. Manconi), Quart 1992; *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna*, a cura di A. Mattone, Cagliari 2000; *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai re Cattolici al secolo d'oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma 2004.

<sup>5</sup> R. Delogu, *Il maestro di Olzai cit.*; J. Ainaud de Lasarte, *La pittura sardo-catalana*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari 1984, p. 27.

<sup>6</sup> Cfr. C. Tasca, *Retabli tardo-gotici della Sardegna: esempi di scritture epigrafiche e nuovi documenti*, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di L. D'Arienzo, vol. I. Roma 1993, pp. 393-427.

<sup>7</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., p. 15.

<sup>8</sup> Donna Francesca Cardona era forse vedova di don Giorgio de Cardona, consigliere della città di Iglesias che partecipa al Parlamento del 1505 (sedute del 13 e 14 novembre, 5, 16 e 23 dicembre) per il braccio militare, rappresenta altri nobili e viene nominato tra i *tractatores*, ancora presente nel gennaio 1506. In quegli anni un altro de Cardona, Giovanni, partecipa anche al parlamento del 1511, mentre Giorgio non è più attestato (cfr. *Acta Curiarum Regni Sardiniae. I parlamenti dei viceré Giovanni Dusay e Ferdinando de Rebolledo (1495, 1497, 1500, 1504-1511)*, a cura di A. M. Oliva e O. Schena, Consiglio Regionale della Sardegna, 1998, pp. 80, 82, 287, 289, 299, 305, 326-328, 332, 336, 345, 353-354, 357). Si conosce anche un Giovanni de Cardona, conte di Prades (cfr. G. Olla Repetto,

to, doc. 3, 1475 marzo 30, in *Retabli. Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, catalogo mostra, 1993, p. 211).

<sup>9</sup> A. y A. García Carraffa, *El solar catalan, valenciano y balear*, I, San Sebastian 1968, p. 380; F. Floris-S. Serra, *Storia della nobiltà in Sardegna*, Cagliari 1987, p. 208.

<sup>10</sup> J. M. Madurell Marimon, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, in "Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona", Barcelona 1944, pp. 31 e 38; J. Ainaud de Lasarte, *Les relations économiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística*, in VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Madrid 1959. A Nicolau da Credensa viene commissionato un retablo per la chiesa dei SS. Giusto e Pastore (1498). Viene pagato per un retablo per la parrocchiale di Sitges (1499), forse dipinto in collaborazione con il pittore di Gaeta Jaume de Marans,, nel 1508, collabora alla realizzazione del retablo per i Mercedari di Barcellona, nel 1510 la vedova Eleonora Esteve gli commissiona un retablo, in cui le parti scultoree spettavano a Joan de Bruselas, le dorature a Nicolau. Nel 1512 gli vengono richieste due tavole del *Retablo Mayor* di S. Maria del Pi, opera già commissionata a Joan Barceló (1508), il cui incarico due anni dopo passò a Joan de Borgunya e poi a Pere Nunyes. Come si è detto, nel 1518 prende a bottega Francesc, figlio del defunto pittore Nicolau de Liper. S'impegna a realizzare un retablo per gli Ospitalieri di S. Giovanni di Gerusalemme (1524), le vetrate per la Sala del Consiglio della Diputació (1526), un retablo per la Confraternita delle Anime del Purgatorio (1529), un'altro per la parrocchiale di Argentona (1531). Nel 1532 stipula un contratto di società con i pittori Pere Nunyes e Henrique Fernandes, nel quale s'impegnano a realizzare insieme ogni lavoro che superi il valore di 30 ducati. Tra il 1546 e il 1555 lavora per la chiesa di

S. Maria del Mar, realizzando tra l'altro un retablo di S. Sebastiano. Del pittore, scomparso nel 1558, si conservano solo due scomparti del retablo per la chiesa dei SS. Giusto e Pastore (1498), oggi al Museo Diocesano di Barcellona, e il retablo della parrocchiale di Sitges (1499) (cfr. I. Coll I Mirabent, *Els Credensa, pintors del segle XVI*, Sitges 1998).

<sup>11</sup> F. Nicolini, *Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, cit.; C. Aru, *Maestro Pietro Sardo*, cit.; F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento*, cit.; C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 188-191.

<sup>12</sup> P. Giusti, P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, Napoli 1988, p. 14 (con bibliografia precedente).

<sup>13</sup> A. Pillittu, *Voci Cavarò (Pintor)*, in "Allgemeines Künstler-Lexikon", vol. XVII, München-Leipzig 1997, pp. 380-382; A. Pillittu, *L'Archivio Storico Diocesano di Cagliari: una preziosa fonte per la Storia dell'Arte*, in "Notiziario Archivio Storico Diocesano Cagliari", anno III, 2004, n. 7, pp. 27-28.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Da una Visita Pastorale nel duomo di mons. Villanova, arcivescovo di Cagliari, risulta che sulla Cappella di S. Eligio e dello Spirito Santo era stato istituito un beneficio da Pedro de Vinati, nel testamento rogato il 10 gennaio 1517 dal notaio Giovanni Cervera: "Capella de Sant Eloi o Eligi y por el Espiritu Santu. Hay un beneficio fundado por Pedro de Vinati: ut constat in suo testamento in posse Joannis Cervera not(arius), die 10 Januarij 1517. De quo quidem est Beneficiatus Joannes Massagut. Vide in libro Cap. breve fol. 213 Dominus Joannes de Aymerich y Joanna coniuges, virtutem cuiusdam Domus in 9 libris annualibus, et alias pensiones, ut videre est in dicto test.to. Haec ex Visita R.mi de Villa Nova" (Archivio del Capitolo di Cagliari, vol. 218, c. 107v). Non è stato possibile reperire tra gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Cagliari il testamento di Pedro de Vinati, forse discendente del

notaio Petrus de Vinati, citato come vivente nel 1423 in A. Pillittu, *Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Castelsardo. Novecento anni di storia*, a cura di A. Mattone, A. Saddu, Roma 2007, p. 701, nota 22.

<sup>16</sup> A. Pillittu, *Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo*, in "Archivio Storico Sardo" XLII (2002), p. 337, nota 25. Il 27 novembre 1561 Monserrato Sanna, figlio ed erede del defunto Joan, fa una donazione della cappella di Sanct Aloy al Capitolo, autorizzata dal pontefice; sei anni dopo gli argentieri vantavano ancora diritti sulla cappella mentre il Sanna pretendeva il recupero di ingenti somme (Cfr. A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, in "Biblioteca Franciscana Sarda" XII, 2008, p. 312, nota 13).

<sup>17</sup> Cfr. M. G. Scano Naitza, *Giovanni Spano, la sua "collezione"*, cit., pp. 188-190.

<sup>18</sup> A. Grelle Iusco, *Arte in Basilicata*, Matera 1981, p. 65.

<sup>19</sup> Per l'analisi paleografica cfr. C. Tasca, *Retabli tardo-gotici della Sardegna: esempi di scritture epigrafiche*, cit.

<sup>20</sup> R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna* cit., p. 62, A. Sari, *Pittura e scultura in Retabli. Sardinia: Sacred*, cit., p. 71.

<sup>21</sup> A. Pillittu, *Il tema del Compianto fra Quattro e Cinquecento in Sardegna in Momenti di cultura catalana in un millennio*, atti del VII convegno dell'AISC, a cura di A. M. Compagna, A. De Benedetto e N. Puigdevall i Bafaluny, vol. I, Napoli 2003, p. 423; M. G. Scano Naitza, *Considerazione a margine del retablo di Sant'Elia. Antioco Mainas, Michele Cavarò e gli epigoni della "scuola di Stampace"* in *Architetture del paesaggio costiero. Storia, recupero e valorizzazione del patrimonio monumentale e naturalistico del promontorio di Sant'Elia di Cagliari*, atti del convegno 28 aprile 2006, a cura di A. Monteverde-E. Belli, pp. 3-23 (estratto).

<sup>22</sup> G. Berengon, *I favolosi cappelli. La storia del cappello*, ed. Maurizio Losi, 2007. L'inserimento di figure di personaggi illustri o contemporanei al pittore non doveva essere una rarità per l'arte sarda: all'interno della chiesa di S. Domenico di Cagliari si ricorda "la celebre e grandiosa Crocifissione con una moltitudine di figure e ritratti, tra i quali quello di Dante", purtroppo scomparsa dopo la soppressione degli Ordini ecclesiastici nella seconda metà dell'Ottocento (G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 276).

<sup>23</sup> Amico Aspertini 1474-1552, *artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, Bologna, Pinacoteca Nazionale 27 settembre 2008 - 11 gennaio 2009 (catalogo della mostra).

<sup>24</sup> Nella scena con l'incontro tra Federico III ed Eleonora d'Aragona, tra i personaggi del seguito sono stati identificati l'Operaio del Duomo Alberto Aringhieri, con la veste nera fregiata dalla croce dell'Ordine di Malta, e il committente del ciclo di affreschi, Andrea di Nanni Piccolomini con sua moglie Agnese Farnese (cfr. A. Cecchi, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, Siena 2001, p. 37).

<sup>25</sup> Giovanni Nicolò Aymerich viene sollecitato a saldare i debiti contratti in qualità di curatore dei nipoti col sarto Pietro Contesa (10 settembre 1495), con Giovanni Antonio Casala per l'acquisto di cinque cappelli (20 ottobre 1499) e col calzolaio Salvatore Mestre (20 ottobre 1499); sono documentate successive spese per l'acquisto di una pezza di stoffa nera (27 dicembre 1502), di velluto (20 febbraio 1518) e di ulteriori tessuti per la famiglia Aymerich a più riprese tra 1526, 1528 e 1532 (Archivio di Stato di Cagliari, *Fondo Aymerich*, 1404/1723).

<sup>26</sup> F. Loddo Canepa, *La Sardegna dal 1478 al 1793*, Sassari 1974, vol. I, p. 49; M. Lostia, *Il Signore di Mara. Vita pubblica e privata nella Cagliari del '500*, Cagliari 1984, p. 68.

<sup>27</sup> R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna*, cit., p. 8.

<sup>28</sup> Cfr. G. Zanzu, *Retablo della Madonna del Latte, in Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, a cura di G. Zanzu e G. Tola, catalogo mostra, Genova 1992, p. 26.

<sup>29</sup> D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974, p. 21-23.

<sup>30</sup> R. Orsi Landini, *Alcune considerazioni sul significato simbolico dei velluti quattrocenteschi*, in "Jacquard", 1997. Ricordiamo per esempio il piviale in velluto rosso e oro bouclé che Ferdinando di Castiglia fece realizzare per la presa di Granada e donò al vescovo di quella città.

<sup>31</sup> Per realizzare i velluti occorre il triplo della quantità di seta necessaria per un tessuto semplice, si tratta quindi di una stoffa pregiata, lentissima da produrre (2-3 cm. al giorno) e dai costi elevati. Cfr. E. Bazzani, *Velluti di seta*, in *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, a cura di D. Devoti e G. Romano (catalogo della mostra), Torino 1981, pp. 81-118; *Velluti e moda tra XV e XVII secolo* (catalogo della mostra), Ginevra-Milano 1999.

<sup>32</sup> Troviamo rappresentato il motivo a griccia anche nel manto della Vergine e nel sontuoso drappo che pende sopra i personaggi della *S. Famiglia di Ploaghe*, opera assegnata al Maestro di Ozieri (Ploaghe, Museo).

<sup>33</sup> F. Bari, *Munifica magnificenza. Il tesoro tessile della cattedrale di Pienza da Pio II Piccolomini agli inizi dell'Ottocento*, Amministrazione Provinciale di Siena 2004, pp. 70-72.

<sup>34</sup> Cfr. D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, cit., p. 22; F. Bari, *Munifica magnificenza*, cit., p. 72.

<sup>35</sup> Cfr. V. Natale, *Scheda 88 in El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y Espana en el siglo XV* (catalogo della mostra a cura di M. Natale), Madrid 2001, pp. 520-523. Un'iscrizione sul retro —"Haec tabula Beato/ Pio V pont(tifice) Max(imo) dum I Montireg(alis) e(pisco)pus (er)at / usui fuit"— attesta l'uso devozionale da parte di mons. Michele Ghislieri, vescovo di Mondovì dal 1566 al 1572, poi papa col nome di Pio V, dichiarato

beato nel 1672 e canonizzato nel 1710. Il preloso favorì il recupero della cultura figurativa tardo-gotica, in particolare fiamminga.

<sup>36</sup> Per la sua ricomposizione cfr. S. Iusco, *Per un retablo di Pietro Cavarò* cit., pp. 64-71.

<sup>37</sup> Sulla chiesa, demolita nella seconda metà del XVI secolo, si veda P: Martini, *Chiesuola ove fu depositato il corpo di Sant'Agostino in Cagliari*, in "Bullettino Archeologico Sardo" IV, 1858, pp. 20-21; G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 189-192; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., p. 299.

<sup>38</sup> R. Serra, *Retabli pittorici* cit., p. 110, nota 7.

<sup>39</sup> Per il pastorale di Iglesias: R. Delogu, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937, p. 31 e scheda 12, p. 56, tav. VIII; P. Corrias, *Scheda 212*, in *La Corona d'Aragona* cit., pp. 184-185; G. Murtas, *Chiesa e Arte sacra in Sardegna. Diocesi di Iglesias*, Sestu 2000, p. 109. Per i motivi ornamentali dell'asta si può istituire un confronto assai pertinente con i bordoni del Duomo di Oristano (*La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la edad media a la edad moderna*, Valencia 2006, p. 240), recentemente ricondotti su base documentaria all'argentiere cagliaritano Francesco Llinares e datati 1532 (A. Pasolini, *Argenti sacri del '500*, cit., pp. 313-314).

<sup>40</sup> L'Ordine, fondato verso il 1161 da Pedro Fernández de Fuenteencalada e dodici cavalieri, fu posto sotto la protezione di re Fernando II di León nel 1170 e approvato da Papa Alessandro III nel 1175. Il pontefice Adriano VI volle annesso alla Corona di Spagna i tre grandi Ordini militari (Alcántara, Calatrava e Santiago) con trasmissione ereditaria anche in linea femminile (1522); da allora i tre Ordini furono uniti sotto un unico governo, benché i loro titoli e possedimenti rimanessero separati. Per seguire quest'amministrazione, Carlo V istituì il Consiglio degli Ordini, composto da un presidente e da sei cavalieri, cui

spettava la presentazione dei cavalieri alle commende vacanti e la giurisdizione in tutte le materie, civili od ecclesiastiche, ad eccezione dei casi specificatamente spirituali riservati ai dignitari ecclesiastici. Nel 1587 anche Montesa venne unito alla Corona (J. Pérez Balsera, *Los caballeros de Santiago*, Madrid, 1933; F. Loddò Caneppa, *L'archivio Aymerich*, in "Notizie degli Archivi di Stato", II (1942), n. 4, pp. 201-202; A. Javierre Mur, *Caballeros sardos en la Orden militar de Santiago*, in "Archivio Storico Sardo" 1962, pp. 61-100).

<sup>41</sup> Aymerich Boter Forte Aragall, Salvador, Señor de la baronía de Mora [leggi Mara]: Cerdeña, 1534. Padres: Salvador Aymerich. Violante Boter. Abs. Pats: Pedro Aymerich. Serena Forte. Abs. Mats: Garau Boter. Marquesa de Aragall. No se conserva de este caballero ni el expediente, ni el expedienteillo (A. Javierre Mur, *Caballeros sardos en la Orden Militar de Santiago*, cit., fa riferimento ai *Libros de Genealogía de la Orden de Santiago*. Vol. I, años 1501-1599, Archivo Storico Nacional. Ordenes Militares; si veda anche M. Lostia, *Il Signore di Mara. Vita pubblica e privata nella Cagliari del '500*, cit., p. 101). Nel corso del XVI secolo solo otto sardi ottennero il titolo di cavaliere di Santiago.

<sup>42</sup> M. Lostia, *Il signore di Mara*, cit., p. 101.

<sup>43</sup> Archivio Storico Comunale, Sezione Antica, *Diversorum*, n. 281, cc. 134-135.

<sup>44</sup> Cfr. Tasca, *Retabli tardo-gotici* cit., p. 426.

<sup>45</sup> R. Coroneo, Scheda 95 in R. Serra, *Pittura e scultura* cit. 1990, p. 209.

<sup>46</sup> R. Delogu, *Michele Cavarò (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, in "Studi Sardi", III, 1937, p. 9; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., pp. 27-28; R. Serra, *Retabli pittorici* cit., pp. 74-76; A. Caleca, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca*, cit., p. 39; G. Previtali, *La pittura del Cin-*

*quecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978, p. 47; Id., *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, Firenze 1986, p. 24; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, cit., p. 532; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., pp. 204-205; L. Siddi, in *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 89-100. Per i risultati del restauro e delle indagini diagnostiche: *Ibidem*, pp. 101-114.

<sup>47</sup> Per i risultati delle indagini diagnostiche: *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 101-114.

<sup>48</sup> C. Aru, in A. Taramelli, *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari 1914; C. Aru, *Michele Cavarò e i maestri minori*, in "Fontana Viva" II, n. 10; F. Goddard King, *Sardinian painting*, cit.; R. Delogu, *Michele Cavarò*, cit., p. 61; C. Maltese, *Arte in Sardegna*, cit., pp. 27-28; C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, cit., p. 316; G. Previtali (a cura di), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cit., p. 20; D. Pescarmona, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, cit., p. 758; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 205; G. Zanzu in *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* cit., pp. 71-75. Per i risultati delle indagini diagnostiche: *Ibidem*, pp. 76-88.

<sup>49</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit., pp. 184-186.

<sup>50</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento, I, Le origini*, 1924, cit., p. 177.

<sup>51</sup> G. Spano, *Guida*, cit., p. 275; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 192. L'ipotetica provenienza dalla chiesa di S. Giacomo viene messa in dubbio (C. Galleri Francesco Pinna *un pittore del tardo Cinquecento*, Cagliari 2000, p. 34, nota 63) sulla base delle dichiarazioni dei pittori Ursino Bonocore e Antioco Pira che nel 1606, tra le opere assegnabili al pittore autore del retablo di Suelli — che erroneamente chiamano *Lorens Cavarò* — elencano i retabli situati a Cagliari, nelle chiese di S. Giacomo, S. Domenico, N. S. del Gesù e nelle cappelle di S. Michele e S. Gerolamo in cattedrale, a Gesico,

Mandas, Mara Arbarei (oggi Villamar), Nurri, Oristano (chiesa S. Francesco), Sestu e Villamassargia. Non è più possibile verificare tali attribuzioni, ma, se giudicassimo attendibile l'informazione, l'attività della Scuola di Stampace ne sarebbe incrementata in maniera notevole.

<sup>52</sup> Archivio Storico Diocesano di Cagliari, *Inventari n. 2*, Inventario parrocchia San Giacomo Cagliari (1659), c. 10. Cfr. R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., p. 192.

<sup>53</sup> "En lo qual altar esta lo seu tabernacle alt ab seis balaustres, columnas, escaleras en lo qual al demunt hi es la Resurreccio y en mitg la Conceptio axibe de bult daurada, a la part del evangeli Sant Jaume Mayor, y alatra part Sant Jaume menor, y altres dos bults de San Pere y Sant Pau" (ASDC, *Ibidem*, c. 10v).

<sup>54</sup> Va tra l'altro rilevato che le decorazioni incise nelle aureole (cerchi, baccellature e motivi floreali) non trovano riscontro all'interno del repertorio utilizzato dalla bottega di Stampace.

<sup>55</sup> R. Delogu, *Michele Cavarò*, cit., pp. 28-29.

<sup>56</sup> C. Maltese, R. Serra, *Episodi* cit., p. 262; R. Serra, *Retabli pittorici* cit., p. 32 e scheda 21, pp. 69-72; R. Serra, *Pittura e scultura*, cit., pp. 192-193.

<sup>57</sup> M. Serrelli-U. Zucca, *Ipotesi di ricostruzione del "Retablo del Santo Cristo" in Oristano*, in "Biblioteca Francescana Sarda" VIII (1999), pp. 325-336.

<sup>58</sup> A. Pasolini, *Un retablo scultoreo per il duomo di Oristano*, in "Theologica & Historica" XIV (2005), pp. 317-328; Id., *Alcune riflessioni sul rapporto tra la pittura e la scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, in *Atti di Ricerca e Confronti 2006. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*, a cura di S. Angiolillo, M. Giuman e A. Pasolini, Cagliari 2007, pp. 409-423.

<sup>59</sup> R. Coroneo, A. Pasolini, R. Zucca, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari 2008 (con bibliografia precedente).

<sup>60</sup> Accetta la paternità di Jaume Rigalt per gli *Apostoli* oristanesi e gli attribuisce su base stilistica il *pulpito detto di Carlo V* (Cagliari, atrio chiesa S. Michele) A. Pillittu, *Sull'attività in Sardegna di Jaume Rigalt Scultore barcellonese del secolo XVI*, in "Biblioteca Francescana Sarda" XII (2008), pp. 335-372. Sul pulpito, considerato risultato di sincretismo romano-manierista, cfr. R. Serra, *Pittura e scultura* cit., pp. 164-165 e R. Coroneo, scheda 74, p. 166.

<sup>61</sup> Non si conosce l'originaria ubicazione del dipinto che fu donato dalla famiglia Zanda alla parrocchia di S. Eulalia in Cagliari e sottoposto ad accurato restauro da Franca Carboni sotto la supervisione della dott. Lucia Siddi, Soprintendenza ai BAP-SAE.

<sup>62</sup> Se per l'inclinazione del volto e il senso dello spazio ricorda la *Madonna col Bambino* (Siena, S. Maria dei Servi, 1319 ca) assegnata a Segna di Buonaventura, la commissione di caratteri protogiotteschi ed eleganze di matrice senesizzante rimanda ai modi del Maestro di S. Torpè, attivo tra la fine del XIII ed i primi del XIV secolo; si veda ad esempio la *Madonna col Bambino* (Pisa, Museo di S. Matteo).

<sup>63</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento* cit., pp. 176-177.

<sup>64</sup> C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., doc. 28, p. 178.

<sup>65</sup> C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, in "Archivio Storico Sardo" XXXVI (1989), pp. 163-164.

<sup>66</sup> *Auri faber* di Lapola documentato in vari atti notarili tra il 1536 e il 1538.

<sup>67</sup> Nel 1521-23 vengono registrati i benefici del *fill de mestre Jaume Font argenter*, pari a 200 lire e altre somme (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 69, c.31v, 98v).

<sup>68</sup> C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, pp. 160-161.

<sup>69</sup> Il 7 febbraio 1538 Bartolomeo Maltes *aurifex* di Stampace riconosce di dovere al maestro Francesco Linares 13 lire e 14 soldi di moneta cagliaritana (ASC, *Atti legati* 616, c. 155v).

<sup>70</sup> Compare in vari atti notarili del XVI secolo. Il 5 marzo 1523 vengono registrate 30 lire "sobre mestre Johan Mjralles argenter per raho de la casa que a comprat de la Seca del dit mestre Leonart Guiu (not<sup>o</sup>. N. Soler)" (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 69, c. 118); nel 1526 risulta già defunto e Perot Mova è curatore della sua eredità (Ibidem, c. 244v). Il figlio Giacomo nel 1544 viene inviato a Valenza per perfezionare gli studi teologici. Cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri cagliaritari nel XVI secolo*, in A. Mattone cur., *Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna (XIV-XIX secolo)*, Cagliari 2000, pp. 377, 380.

<sup>71</sup> C. Aru, *Argentieri cagliaritari del Rinascimento* in «Pinacoteca. Studi di Storia dell'Arte» I, n. 4 (1929), p. 201; R. Delogu, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937, p. 30.

<sup>72</sup> C. Galleri, *La croce grande di "mastro" Pixonì e altri tesori d'argento nel museo di Serramanna*, in "Biblioteca Francescana Sarda" X (2002), pp. 379-414.

<sup>73</sup> M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola*, Cagliari 1987, p. 74.

<sup>74</sup> Abitante a Cagliari, risulta già defunto il 27 febbraio 1535 quando la moglie Isabella vende ai coniugi Giovanni e Caterina Franchi una casa in *vico dels Mercaders* (Archivio del Capitolo di Cagliari, n. 34, c. 143).

<sup>75</sup> A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, cit., pp. 313-314.

<sup>76</sup> G. Spano, *Deposito di antiche monete puniche d'oro*, in "Bullettino Archeologico Sardo" IX (1863), pp. 13 ss.; R. Delogu, *Mostra*, cit., pp. 15, 30; C. Tasca, *Argentieri cagliaritari tardo-medievali*, cit., pp. 161-162. Se non sono stati rintracciati i candelabri d'argento per cui Francesco Linares riceve in due rate il compenso di 175 lire di moneta cagliaritana e 6 soldi, la croce d'argento citata nel documento a mio parere è da identificare con la monumentale *Croce processionale* del Duomo di Cagliari (h. cm. 136). Infat-

ti la presenza dello stemma della città di Cagliari la dichiara senza alcun dubbio dono della municipalità, mentre il marchio col punzone civico CA in caratteri gotici attestano la sua produzione in loco. Le lettere *N.D.*, finora interpretate come iniziali di un non identificato argentiere cagliaritano, individuano invece a mio avviso quelle del maggiore del Gremio o altra persona incaricata, garante della prevista qualità del metallo come prescritto dalle norme civiche: "tot argenter qui obre d'argent dins Castell de Caller o en lo terme de aquell dege obrar e marcar l'argent a ley de tornes d'argent e que dege portar l'argent a aquells qui ordonat hi son qui degen marcar lo dit argent" (*Raccolta di documenti editi e inediti per la Storia della Sardegna. 5. Libro delle ordinanze dei Consellers della città di Cagliari (1346-1603)*, edizione di F. Manconi, Sassari 2005, pp. 16, 66). Se i documenti hanno restituito i nomi di Giovanni Antonio Pixonì, argentiere già mastro di zecca, che nel 1551 (non 1501 cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri* cit., p. 374) subentra al precedente incaricato degli assaggi, Pietro Guiu, deceduto nel frattempo, non conosciamo chi fosse preposto a quel delicato ufficio nel 1499.

<sup>77</sup> Nel 1532 il Capitolo di Oristano commissionò al Linares sei bordini per la cattedrale, realizzati entro l'anno successivo (A. Pasolini, *Argenti sacri nella Sardegna del '500*, cit., pp. 313-314); i motivi decorativi presenti nell'asta sono sorprendentemente simili a quelli presenti nel fondo oro di S. Agostino in cattedra di Pietro Cavarò.

<sup>78</sup> C. Galleri, *La croce grande di "mastro" Pixonì*, cit., p. 383, nota 13.

<sup>79</sup> "Testes huius rei sunt magistri Franciscus Dessì et Jacobus Miquel aurifici ville Stampacis habitantes" (C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit. doc. 23, p. 177).

<sup>80</sup> Cfr. G. Deidda, *L'attività degli argentieri* cit., p. 380, nota 44.

<sup>81</sup> D. Pescarmona, in *Cultura quattro-cinquecentesca*, cit., pp. 140-144.

<sup>82</sup> Secondo l'inventario del 1659 il *Retablo di S. Giacomo* a Cagliari raffigurava in uno scomparto "Nostra Senora ab lo nigno Gesù y Santa Catilina che la esposa donantli lo anell", soggetto non previsto nel contratto del 1528 (cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 184-185).

<sup>83</sup> Si richiede ancora ad Antioco la doratura di elementi di retablo nei contratti per Pabillonis (1537), per la Confraternita di S. Nicola a Cagliari (1546) e per Villasalto (1557) (Cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 197-201).

<sup>84</sup> Viene richiesto ancora di "dau-rar" tavole o incorniciature a Michele

nei retabli di Maracalagonis (1546) e di S. Francesco di Stampace (1568) (Cfr. C. Aru, *La pittura sarda nel Rinascimento*, cit., pp. 177, 180-181), la prima, opera di bottega, non presenta fondi oro, della seconda, i tre scomparti residui (Cagliari, Pinacoteca Nazionale), ridipinti e di difficile lettura, sono privi di finitura in oro.